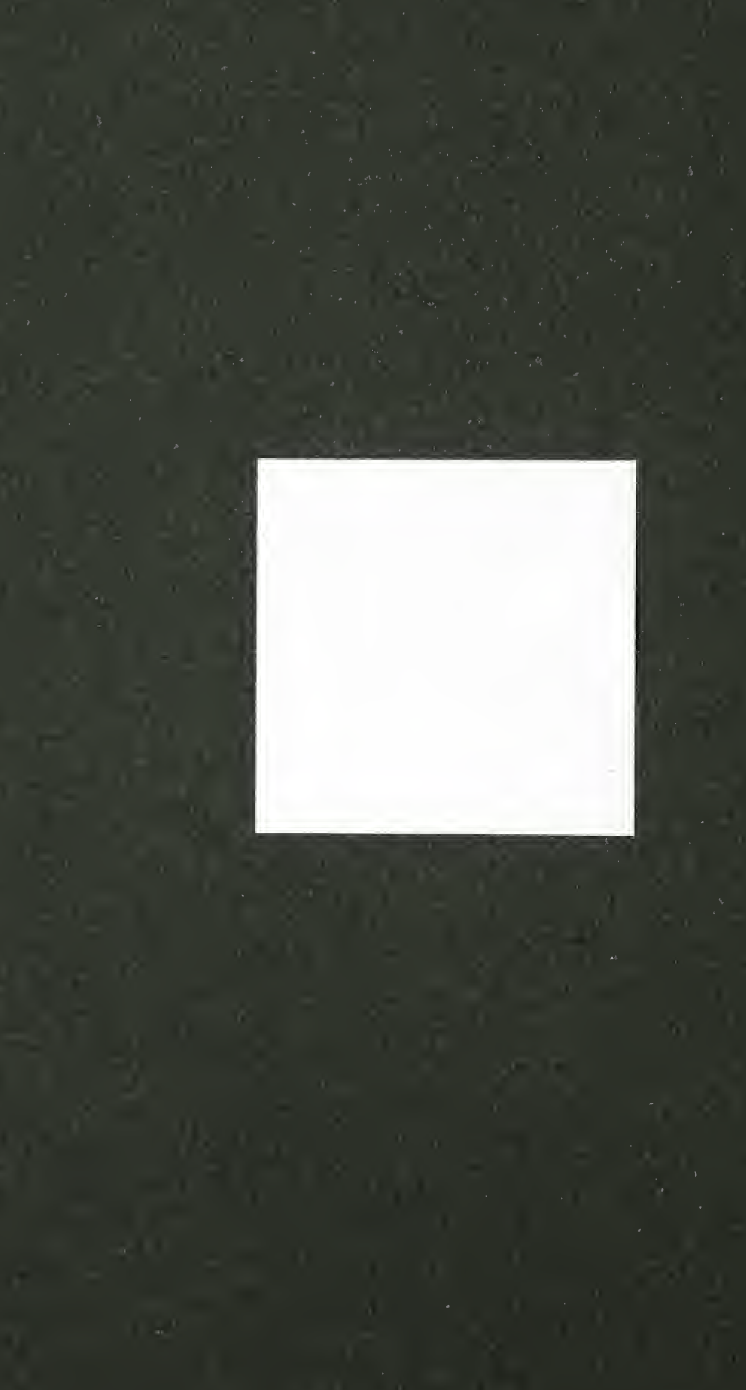






Zeitschrift

für

Bildende Kunst.

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik.

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow,
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien.

Zehnter Band.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1875.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Zehnter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1875.

Inhaltsverzeichniß des X. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Stiche und Radirungen.

Holzschnitte.

1. Porträts.

2. Kunstwerke und Kunstgewerbliches.

3. Initialen, Vignetten ꝛc.

Mit † bezeichnete Holzschnitte sind auf besonderen Blättern gedruckt.





Die Piazza del Campo in Siena. (Nach Rouhault de Fleury.)

Sienesische Studien.

Von Robert Vischer.

Mit Illustrationen.

I.

Siena ist originell in jeder Hinsicht. Schon die Landschaft zeigt hier dem Fremden, der von Rom oder Florenz kommt, ein neues ungewohntes Gesicht, das für sich verstanden sein will. Freundlich grünende Thäler, aber öde, graugelbe, wellen- und blasenförmige Hügelreihen, deren einzelne Erhöhungen sich stellenweise wie geborsten in schroffen Schluchten spalten: das natürliche Vorbild der scheinbar so unnatürlichen und unbeholfenen Landschaftshintergründe eines Fra Filippo, Benozzo Gozzoli, Pesellino. Die unmittelbare Umgebung der Stadt ist freilich vermöge der alten Culturpflege weniger fremdartig, wenn auch immerhin von einem absonderlich romantischen Anflug. Aeneas Sylvius preist den amoenum aspectum der Stadt mit ihren sanften blühenden Höhen: „colles clementer elevati aut domesticis arboribus vitibusque consiti adsunt“. Die Stadt selbst, hager und vielarmig ausgestreckt auf den Kämmen eines Hügelknotens, von weit vorgeschobenen Kirchen und Werken der Befestigung flankirt, hat im Verein mit diesem wohlbestellten, munter gewellten Gelände ein einladendes, zugleich freundliches und charaktervolles Ansehen. Das Innere der engen Gassen ist freilich an den Stellen, wo keine Lücken Ausblick in's Freie gewähren, von einem etwas düstern und alterthümlich geschlossenen Eindrucke, der sich übrigens wiederum mildert angesichts des stereotypen warmtönigen Backsteinmaterials.

Der italienisch-gothische Stil der Architektur hat sich allerorten so rein und ursprünglich erhalten, daß man sich wie in's Mittelalter zurückversetzt fühlt. Nur ein geringer Theil zeigt den Uebergang in die Renaissance. Ein Streben nach schlanken und überschlanken Proportionen und karge Schüchternheit in der Profilirung bleibt vorherrschend.

Diese zähe Lebenskraft, welche hier das gothische Prinzip an den Tag legt, muß wohl ihre Begründung im Charakter der Sienesen haben. Sie gelten zwar unter ihren italieninischen Landsleuten meist für „munter und feurig"[1], auch für eitel. In Dante's Inferno (XXIX, 121) heißt es:

„Or fu giammai
Gente si vana come la Sanese?
Certo non la Francesca si d'assai."

War wohl jemals
Ein Volk so eitel wie das Sieneser?
Gewiß auch das französische nicht ärger!"



Madonna von Duccio. (Akad. in Siena, Nr. 23.)

Gleichwohl scheint eine konservative Neigung zum Beharren das „eitle" Völklein zu beherrschen; denn auch seine Malerschule bekundet dieselbe in ihrem auffallenden Festhalten an sikulo-byzantinischer Tradition.

Was ist nun aber das qualitative Ferment, der individuelle Werth, welcher diesem eigenthümlichen Habitus der Malerei und der festen Anhänglichkeit an demselben zu Grunde liegt?

Wenn wir auf dem Rathhausplatze, dem alten muschelförmigen „campo" stehen und dem harmlosen Volke beim Markte zuschauen, den milden Männern in ihren Radmänteln, den stillen, anstandskundigen Mädchen mit ihren großmächtigen Strohhüten, oder wenn wir Abends auf dem großen Promenadeplatz der Lizza im Corso mitwandeln und wie einstmals Alfieri „il fresco ventolino" genießend, die vornehmen Schönen der Stadt Revue passiren lassen, so haben wir reichlichen Anlaß, uns andächtig zu verwundern nicht nur

1) Gesch. der ital. Malerei v. Crowe u. Cavalcaselle, übersetzt von Jordan. Leipzig 1869. B. II, S. 210.

über nahezu hellenische Profilbildung, vornehme Feinheit des Wuchses, sondern auch über eine, hierzulande weniger gewohnte, psychische Tiefe und unberührte Zartheit, welche besonders in dem Ausdrucke der mandelförmigen Augen liegt. Die sienesische Heiterkeit, von der wir so viel sprechen gehört, nimmt dergestalt wenigstens für die malerische Betrachtung einen sehr unweltlichen träumerischen Flor um das Haupt. Und die Prätension und Coquetterie in That und Bild, welche man ihnen vorwirft, ist so naiv und liebenswürdig, daß man ihr besser einen andern Namen gäbe. Ueberhaupt ist mit solchen allgemeinen Attributen das eigenartige und für einen Deutschen gar sympathische Wesen dieses Typus nicht recht bezeichnet. Eine zurückgehaltene, innerlich kochende, nordisch=gemahnende Subjektivität scheint uns aus den Blicken entgegenzuschimmern. Gewiß, es gehört zum Reizendsten in der Welt, diese Mischung von sinnlicher Grazie und opheliengleicher Seelenanmuth.

Bei dem öffentlichen und populären Entwickelungsgange der italienischen Kunst ist es kein Wunder, daß man so häufig denselben Gesichtern auf der Straße begegnet wie im Bilde. Nicht zum Mindesten ist dies in Siena der Fall. Die Künstler hatten an der Race, die sie umgab, gleich den rechten Typus. Was in ihrem Geschlechte lebte, wurde durch sie zum Bilde. Und eben die angedeutete Eigenart der weiblichen Einwohner ist von den altsienesischen Malern zu einem ungewöhnlich intensiven Ausdruck gebracht worden.

Schon Duccio (c. 1260—c. 1320) fällt hierdurch auf. (S. d. Abbild.) Simone Martini (1283—1344) und die Lorenzetti (Pietro L. c. 1280—c. 1348, Ambrogio L. c. 1285—c. 1348) werden dann Meister hierin, diese mit mehr Nachdruck auf die sinnliche Anmuth, jener mit mehr Nachdruck auf das Psychische.

Es ist schon öfters als auf etwas Bezeichnendes darauf hingewiesen worden, daß Petrarca ein Freund von Simone war. Abgesehen von der allgemeinen Beziehung, welche Laura, die vielbesungene, vergötterte Geliebte des Dichters, zu dem Madonnenideal der Zeit hat, könnte man, von dem Faktum dieser Freundschaft ausgehend, einen persönlichen Einfluß der zarten Sentimentalität des Dichters auf die Gebilde des Malers annehmen. Es scheint überhaupt jene Weckung und Erwärmung des subjektiven Gefühlslebens, welche in erster Linie diesem Dichter zu verdanken war, hier in Siena eine ganz besonders bereite und entzündbare Gemüthsindividualität vorgefunden zu haben. In der That gibt es Stellen genug in den petrarchischen Sonetten, welche keinen üblen Commentar bilden würden zu so seelenvollen Frauengestalten, wie sie Simone Martini und auch Ambrogio Lorenzetti zu malen weiß.

Man vergleiche z. B. Folgendes:

Non era l'andar suo cosa mortale Ma d'angelica forma;	In ihrem Gang welch erdenfremdes Weben. Ein Engel schien in Menschenform zu schweben.
Ogni angelica vista, ogi atto umile, Che giammai in donna, ov' Amor fosse, apparve, Fora uno sdegno a lato a quel ch'i' dico.	Wie engelgleich und sanft sich mag erzeigen Ein liebend Weib, wer's zu vergleichen wagte Mit ihrem Bild, der müßte stolz es nennen.
Chi nava a terra il bel guardo gentile E tacendo dicea (com' a me parve) Chi m'allontana il mio fedele amico?	Zur Erde sah ich ihren Blick sich neigen, Den edlen, schönen, welcher schweigend sagte: Wer will von meinem treuen Freund mich trennen?

„Il bel guardo gentile“ zu schildern, ist ebenso sehr angelegentliche Kunst der altsienesischen Maler wie des Dichters. Die innere Poesie des Blickes offenbart sich bei ihnen eher und intensiver als bei den übrigen Zeitgenossen.

Wie Petrarca und Simone in der Neigung für ätherische Frauenerscheinung und der

idealistischen Vortäuschung derselben sich faktisch begegnen, entnehmen wir aus dem Sonett des erstern auf das Bildniß seiner Laura, welches letzterer gemalt. Wir sehen zugleich daran, daß Petrarca den Rest von kindlicher Befangenheit und Unfreiheit, welchen Simone und die ganze Malerei der Zeit noch von der Natur trennte, gar nicht empfand. Man muß damals den Fortschritt über die byzantinische Schablone hinaus als eine absolute und vollendete Leistung betrachtet haben. Boccacio lobt besonders die täuschende Natürlichkeit, welche Giotto seinen Gestalten zu verleihen wisse. Petrarca dagegen spricht platonisch von der himmlischen, höheren, wahren Natur, welche wiederzugeben seinem Freunde so wunderbar gelungen sei:

Ma certo il mio Simon fu in paradiso, Onde questa gentil donna si parte: Ivi la vide, a la ritrasse in carte, Per far fede qua giù del suo bel viso.	Gewiß, mein Simon war im Paradiese, Von wo dies hehre Wesen stieg hernieder; Dort sah er sie und gab so treu sie wieder, Daß er sein Schauen uns im Bild bewiese.
L'opra fu ben di quelle, che nel cielo, Si ponno immaginar, non qui fra noi, Ove le membra fanno all' alma velo.	Das war ein Werk, wie man's im Himmel droben Sich denken mag, nicht hier, wo Leibesglieder Der Seele sind als Schleier vorgeschoben.

In einem eigenthümlichen Gegensatze zu dieser feinen, wie von einer uranischen Erinnerung, einem „ἵμερος“ umhauchten Weiblichkeit stehen nun die starren und unnahbaren Mannestypen der sienesischen Maler. Hier spricht sich entschieden der einheimische Charakter nicht in gleich bezeichnender Weise aus. Die Abhängigkeit von byzantinischen Vorbildern wird hier fühlbarer, vorzüglich in Motiven scharfer Handlung und Leidenschaft. Zwar macht sich hierbei im weiteren Verlaufe zugleich eine Anlehnung an Giovanni Pisano (c. 1240—1320) und Giotto (1280—1337) bemerkbar, ohne daß jedoch die Hemmnisse der byzantinischen Tradition völlig überwunden würden. Eine abstrakte Einseitigkeit scheint der Motor der abgebrochenen, bald stockenden, bald hastenden Aktion zu sein und jeden biegsameren Fluß und Schwung des Gebahrens auszuschließen. „Unfertige, verhaltene und seltsame Wendung von Händen und Füßen tritt an Stelle des natürlichen Geberdenspiels.“ [1]).

In Duccio treffen wir diese Doppelnatur unvermittelt, eine Seite der andern in gleichem Gewichte gegenüberstehend. Er hat die zwei Kerne, welche nach ihm Simone Martini und Pietro Lorenzetti getheilt darstellen, schon in nuce beisammen. Der erstere nämlich, obgleich er sich auch in männlichen Charakterfiguren und dramatischen Scenen mit Glück versucht, repräsentirt entschieden das Weibliche am besten, während Pietro den Stahl der männlichen Energie vorzuziehen scheint. Sein Bruder Ambrogio steht eigentlich, wie wir sehen werden, in Auffassung und Typen zwischen beiden in der Mitte und kann nicht streng genug von Pietro unterschieden werden. Indessen darf dieser doch auch nicht zu einseitig nach dem Gesichtspunkte der Dramatik beurtheilt werden. Auch er erfreut uns durch den von Hause aus mitgebrachten Antheil, das Talent für ruhige Repräsentationsbilder. Es ist nur eine größere Mächtigkeit, welche er hierbei in dem statuarischen Ernst und Trutze seiner bärtigen Heiligen und der stolzen Anmuth seiner weiblichen entfaltet. Und stets muß festgehalten werden, daß, was mit urkundlicher Sicherheit von seiner Hand ist, im Wesentlichen dieser zuständlichen Gattung angehört. Crowe und Cavalcaselle nennen ihn den Dramatiker der altsienesischen Schule und entwickeln ihn als solchen angesichts der Fresken zu Pisa und Assisi, welche nun einmal durchaus von ihm sein müssen. Könnten

1) Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der ital. M. B. II, S. 209.

es nicht auch Bilder von Schülern des Pietro sein, die mehr von Giotto entlehnt und derber und flüchtiger gemalt haben? Freilich, auch wenn es Schulbilder wären, auf eine dramatische Richtung des Meisters würden sie immerhin schließen lassen. Ohnedies wird man hierin noch mehr bestärkt, wenn man das sehr wahrscheinlich von Pietro gemalte Fresco im Seminario von Siena in Anschlag bringt, welches die Kreuzigung darstellt und



Madonna, Marmorrelief von Agostino di Giovanni.

viel Leidenschaft enthält. Den Dramatiker zugegeben, thut man bei Lektüre der einläßlichen Charakteristik Pietro's von Crowe und Cavalcaselle sehr gut, sich den leider etwas nachzüglerischen Satz zu merken: „Seine Ueberlegenheit über die Nachfolger Giotto's bekundet sich aber nicht bloß in diesem Vermögen (nämlich Wiedergabe der Naturwirklichkeit) überhaupt, sondern zugleich in der Anwendung desselben auf Vorgänge, welche nach innen gekehrte Dramatik verlangen."

„Wiedergabe der Naturwirklichkeit", Lebendigkeit, Leibhaftigkeit, das sind die Aufgaben, denen Pietro entschieden mit besonderem Fleiße gerecht zu werden sich bestrebt. Man schreibt dies auch dem Einflusse der pisanischen Plastik zu. So sehr nämlich die byzantinische Tradition mit ihrer Subtilität im Einzelnen, ihrem Aufwand von Schmuck, ihrem dekorativen Kolorismus, ihrem eisernen Kompositionskanon angeregt hatte und in ihrem wahren Geiste beibehalten und fortgebildet wurde, so mußten doch unter der Hand auch die allgemeinen befreienden Einflüsse hinzutreten, um auch hier befreiend und sinnlösend zu wirken: nämlich direktes Studium der Antike und Studium der Natur. Den ersten Schritt zu jenem that Niccolo Pisano (c. 1204—c. 1280). Duccio konnte an seinen Gestalten und, hiervon angeregt, an ihren Originalen, römischen und etruskischen Sarkophagen, Statuen u. a. einen edlen und fließenden Faltenwurf malen lernen. Und Simone Martini und die Lorenzetti wurden gewiß durch den Fortschritt zu freier Natürlichkeit, den Giovanni Pisano machte, auch ihrerseits zu genauerer Beobachtung der Anatomie und bestimmterer Modellirung der menschlichen Gestalt angeleitet. Dort, wo dies der Fall ist, besonders bei Pietro Lorenzetti, zeigt sich — merkwürdig genug in den strengen Formen — ein roher, ohne jede Voraussetzung kindlich anhebender Naturalismus.

Niccolo und Giovanni Pisano haben, wie urkundlich nachgewiesen ist, beide in Siena (Dom) gearbeitet und sich daselbst theils mit ihrer persönlichen Anleitung, theils auch nach ihrer Abwesenheit vermöge des anregenden Vorbildes ihrer Werke eine Reihe von Bildhauern herangebildet, welche ihren Stil weiter pflegten, ohne dabei viel Eigenes hinzuzuthun. Nur ein kleines, äußerst liebevoll gearbeitetes Marmorrelief des Agostino di Giovanni (blühte c. 1335) ist mir bekannt, das — wie es scheint, unter Einfluß des Simone Martini — altsienesisches Gepräge trägt. (S. d. Abbild.) Es befindet sich im Oratorium von S. Bernardino in einem Wandschreine. Maria mit dem Kinde thronend, links und rechts stehen zwei Engel mit Blumenvasen. Der Oberkörper der Madonna erscheint womöglich noch länger, die schiefe Stellung der halbgeschlossenen Augen (besonders der Engel) noch auffallender, als wir's von den einheimischen Malern gewohnt sind. An Aehnliches von ihnen erinnert der großartige Zug der Draperie (besonders am Unterkleid der Maria vom Knie abwärts), auch das zarte Kopfneigen. Nur das Kind hat eine ungleich freiere Körperlichkeit. Am Ganzen aber wird es einleuchtend, um wie viel mehr diese sensible Gefühlsweise auf malerische Darstellung als auf plastische angelegt war.

Doch auch die Malerei bewegte sich, von äußerlichen Störungen der Politik ganz abgesehen, keineswegs in Bahnen, welche zu einer weitreichenden Entwickelung führen. Noch freuen wir uns über den zärtlichen Lippo Memmi (c. 1290—c. 1356), den Schüler des Simone Martini und den raschen, phantasievollen Taddeo Bartoli (c. 1363—1422), den Nachfolger des Pietro Lorenzetti; aber die Blüthe ist vorüber und die naturlosen Bemühungen der übrigen Künstler, eines Barna, L. Thome[1]), Bartolo del Maestro Fredi[2]), Domenico di Bartolo, bezeichnen den Verfall, welcher Ende des Trecento mit den politischen Wirren der Stadt Hand in Hand ging. Der schwerste Schlag für

1) Thome malt noch sehr schöne, feine Hände; den Gesichtern giebt er gerne einen Ausdruck von Behaglichkeit.

2) Dieser Maler zeigt oft in seinen figurenreichen Bildern eine eigenthümlich drängende, oft bis in's Krampfige gehende Leidenschaftlichkeit. Man bemerke in seiner Anbetung der Könige (Accad. d. belle arti, N. 79) den dichten Zug des Gefolges mit den ungeduldig stampfenden Pferden. In der Repräsentation der Madonna, Verlobung mit Joseph u. s. w. (ebenda N. 82) läßt er einige Frauen die Hände in die Tasche stecken. Dieser neue Zug kommt meines Wissens sonst nirgends vor.

das Kunstleben war damals jene Verbannung von 4000 Bürgern, meist Handwerkern und Künstlern, welche der wieder obsiegende Adel in's Werk setzte. Besonders die Skulptur litt darunter [1]).

Wie dann der erste freie Bildhauer der Renaissance, Jacopo della Quercia (1371—1438) so plötzlich aus diesem öden Boden aufsteigen konnte, bleibt unbegreiflich. Die Anflüge, die er von Giovanni Pisano trägt, wollen neben dem wildgroßen dämonischen Wurfe seiner Gestalten nichts bedeuten. Er ist der einsame, räthselhafte Vorbote des Michelangelo. Den früheren Potenzen des sienesischen Stiles steht er fern.

Nicht so seine einheimischen Collegen, welche sich weniger als Bildhauer im strengen Sinne denn als geschickte Erzgießer, Goldarbeiter und geschmackvolle Dekoratoren aus-



Madonna von Matteo di Giovanni.

zeichnen [2]). Sie waren meist zugleich Architekten und Maler. Als Maler wenigstens tragen sie durchschnittlich den Stempel des Dilettantismus, und ihre archaistische Manier beruht weniger auf ernsthafter Tendenz als auf Unfähigkeit und Oberflächlichkeit. Ganz ohne künstlerische Wirkung bleiben freilich auch jetzt die gewohnten Formen nicht. Noch leuchten hier und da alte Herzensblicke auf, aber sie werden immer müder und schleichender und die Geberden immer sonderbarer und gefrorener. Archaisten in der strengsten Bedeutung sind Sasetta und Sano di Pietro. Bei den andern mischen sich zaghafte, halbe Neuerungsversuche ein, z. B. phantastische Windungen und Verrenkungen des Gewandes, vielleicht in Folge eines falschen Ueberwirkens aus der Kleinskulptur. So bei Lorenzo di Pietro (1412—1480) welcher — sehr bezeichnend für die ganze Schule — wegen des

1) Vergl. H. Semper, Uebersicht d. Gesch. d. toskan. Sculptur. Zürich. 1869, S. 28.
2) Vergl. W. Bode, Zusätze zu Burckhardt's „Cicerone". Leipzig 1872, S. 28—38.

stereotypen senilen Gepräges seiner Gestalten Vecchietta genannt wurde. Weitere kümmerliche Variationen werden bewirkt durch den Einfluß der ursprünglich von hier aus (besonders durch Taddeo Bartoli) angeregten Umbrier und der Florentiner. Francesco di Giorgio, der Schüler des Vecchietta, zeigt z. B. Anklänge an Fiorenzo di Lorenzo, Alunno und Botticelli. Benvenuto di Giovanni (blühte c. 1466) erinnert in Einigem an Buonfigli Er läßt übrigens oft hinter dem Marienthron liebliche Engelshäupter hervorschauen, deren breitstirniger, flachsblonder Typus als eigene Leistung geschätzt werden muß. (Vergl. d. Holzschnitt.) Matteo di Giovanni (c. 1435—1495) benutzt die Resultate seiner Umgebung zur Ausbildung einer gewissen Selbständigkeit. Abgesehen von seinen epileptischen Kindermorden zu Bethlehem, die man hier in drei Exemplaren zu verwinden hat, gewährt er den Eindruck einer gewissen Sammlung. Noch einmal taucht bei ihm, wie von Mondlicht erhellt, die alte Seelenanmuth auf, um dann für immer zu versinken. (S. d. Abbild.)

Denn jetzt, mit Beginn des XVI. Jahrhunderts, zeigt sich eine totale Schwenkung in die allgemeine befreite Hochfluth der Renaissance. Zwar bleiben einige matte Talente, wie Fungai und Pacchiarotto, noch einmal stehen und verfangen sich in einen widerlichen Wirrwarr von Reminiscenzen an ganz alt Einheimisches und Halbaltes von draußen (Pinturicchio, Signorelli). Aber Pacchia (1477 — c. 1540) und B. Peruzzi (1481—1537) sputen sich und lernen, der Erste unter Einfluß der Florentiner Fra Bartolommeo, Albertinelli, Andrea del Sarto, der Zweite unter jenem der Lombarden, Umbrier (Perugino) und der Antike, den Ansprüchen der Zeit gerecht zu werden. Den lombardischen, d. h. lionardesken Einfluß hatte Soddoma (c. 1480—1549) mitgebracht. Er nahm auch noch Einiges von Pinturicchio und Signorelli auf, sehr viel aber von Raffael, dessen Vorbild er so glücklich in sich zu verarbeiten wußte, daß er von Vielen als Meister der reinen Schönheit neben die großen Klassiker der italienischen Renaissance gereiht wird. Beccafumi (1484—1549) endlich führt die sienesische Malerei in den Barockstil hinüber. Alle aber, auch Soddoma, sind Eklektiker und nicht in gleichem Grade Repräsentanten ihrer selbst und der Wahrheit, wie die schlichten Meister der altsienesischen Schule.



Madonna von Benvenuto di Giovanni.



Entwurf des Nationaldenkmals für den Niederwald.

Von Johannes Schilling.



Siemering's Fries vom Sockel der Germania bei der Berliner Siegesfeier. Vergl. Kunstchronik VII, S. 178.

Das Nationaldenkmal auf dem Niederwald.

Mit Abbildung.

Selten, vielleicht nie ist man in Deutschland mit größerer Begeisterung an die Idee der Errichtung eines Monumentes gegangen als bei dem Nationaldenkmale auf dem Niederwalde. Unter dem unmittelbaren Eindruck der außerordentlichen Kriegsereignisse, unter dem frischen Enthusiasmus der wiedergewonnenen Einheit schrieb ein aus hervorragenden Männern der verschiedensten Landestheile bestehendes Komité die Konkurrenz aus. Die Fassung derselben schien den träumerischsten Hoffnungen, denen sich ein Künstler für sein eigenes Schaffen hingeben kann, nahe zu kommen. Ein Denkmal sollte erstehen zum Andenken an die große Zeit, die Aller Herzen auf das lebhafteste ergriffen hatte; die wenigen Bedingungen, auf die Rücksicht zu nehmen war, schienen kaum Einschränkungen der frei schaffenden Phantasie: als Lokal eine der Berghöhen des Niederwaldes, so daß das Monument schon vom Rheine aus sichtbar sein sollte; als Kostenpreis die bedeutende Summe von im Maximum dreiviertel Millionen Mark. Alles Nähere war durchaus der freien Selbstbestimmung überlassen. Man forderte nur ein Mal des Denkens, künstlerisch schön in der Form, dessen Gestaltung in jeder Weise dem Künstler überlassen blieb. Das Konkurrenzverfahren war in Allem den vor einigen Jahren formulirten Anforderungen der Künstlerwelt entsprechend, die Jury aus den berufensten Männern zusammengesetzt. Wenn man unter solchen Umständen hoffte, daß in dieser Preisbewerbung die Blüthe des künstlerischen Schaffens der Nation zu Tage treten würde, so schien eine solche Erwartung durchaus berechtigt.

Das Resultat war betrübend und lehrreich zu gleicher Zeit. Die meisten der hervorragenden Namen waren der Aufgabe fern geblieben; darin lag eine kaum entschuldbare Interesselosigkeit. Die verhältnißmäßig wenigen aber, die sich an die Arbeit gemacht, ließen zum größten Theil die Hoffnungen, welche man gehegt, unerfüllt. Namentlich zeigte sich, daß unsere Künstler zu sehr gewohnt sind, innerhalb der Grenzen ihrer besonderen

Kunst zu denken, um bei einem so weit gesteckten Programm selbst die beschränkenden Bedingungen, die im Wesen der Aufgabe und dem bestimmten Orte der Aufstellung des Monumentes liegen, herauszufühlen zu können. — Alle eingereichten Entwürfe übertraf an Schönheit Schilling's prachtvolle Germania, die segnend und schützend die Hände über ihre Kinder breitet (Kunst-Chronik VIII. Jahrg., S. 55), aber zur Aufführung konnte sie nicht angenommen werden, da sie eine der beiden Konkurrenzbedingungen unerfüllt ließ. Für die Aufstellung auf einer Berghöhe, von der aus das Werk weit hinaus in's Land sichtbar sein sollte, eignete sich dies verhältnißmäßig feine plastische Werk ganz und gar nicht. In einer zweiten Konkurrenz leistete Schilling wiederum das beste: sein völlig neuer Entwurf hatte die Fehler des früheren vermieden, stand aber an Schönheit hinter demselben zurück. Zum dritten Male ging der Meister, der die Mängel der Arbeit selbst erkannte, an die Umarbeitung. Es entstand ein dritter, wiederum fast neu zu nennender Entwurf, der im Frühjahr dieses Jahres abgeliefert wurde und sofort den ungetheilten Beifall der Jury, der Künstlerschaft und des großen Publikums fand. Zu einigen leichten Aenderungen im Detail, die die Jury mit Recht wünschte, verstand sich der Künstler ohne weiteres. Damit hat die in ihren einzelnen Stadien so wenig erfreuliche Vorgeschichte des Denkmales ihren Abschluß erreicht. Sieht man von den in der Mitte liegenden Etappen ab, so ist Anfang und Ende völlig einander entsprechend; die ursprünglichen Erwartungen, mit denen man dem zur Ausführung anzunehmenden Entwurf entgegentrat, sind nicht getäuscht worden.

Der beistehende Holzschnitt macht die Beschreibung des Monumentes überflüssig; doch ist zu berücksichtigen, daß viele Schönheiten im Einzelnen durch die Uebertragung aus dem Runden in die Ebene verloren gegangen; dahin ist zunächst die Wirkung der die Anfahrt maskirenden im Halbkreis geschwungenen großen Rampen zu rechnen, ebenso die der beiden geflügelten Eckfiguren, der Genien des Krieges und des Friedens; am meisten aber hat die Hauptgestalt selbst eingebüßt, die in der Skizze geradezu von hinreißender Schönheit ist. In jeder Linie voll gewaltiger Kraft, voll Adel und Ruhe, dabei doch voller Leben wird sie unter den zahlreichen Germania-Gestalten, die unsere Zeit entstehen sah, dem der Allegorie zu Grunde liegenden Gedanken am meisten gerecht und dürfte leicht wenigstens für einige Zeit kanonische Bedeutung gewinnen. Die Stellung vor dem Sessel ist fest und ungekünstelt, der Gestus des die lorbeergeschmückte Kaiserkrone emporhaltenden Armes durchaus gelungen: beides voll Kraft und voll Grazie. Wie aber ist dieser Arm selbst gezeichnet, welche Schönheit der Linien herrscht in der ganzen Figur! Seit Rauch's Victorien hat die deutsche Plastik kein Idealbild geschaffen, was sich mit dieser Leistung messen könnte, vorausgesetzt, daß die Ausführung im Kolossalmaßstabe hält, was die Skizze verspricht. Die Gegenüberstellung mit jenen älteren Werken ist aber auch in einer weiteren Beziehung interessant. Rauch stand bei ihnen, freilich schon durch den Gegenstand selbst, aber ebenso doch auch durch die ganze Zeitrichtung bedingt, der Antike näher, namentlich folgte er in der Kopfbildung, abgesehen von dem unwillkürlich Modernen, von dem er so wenig als irgend Jemand sich loszumachen vermochte, ganz der griechischen Auffassung, die diesen Gestalten ein regelmäßig schönes, stillernstes Antlitz gab, ohne sonderliche Charakteristik geistigen Innenlebens. Anders Schilling. Wenn auch selbstverständlich die Antike für ihn nicht weniger vorbildlich ist, so steht er ihr doch freier gegenüber; sein Streben zielt nicht mehr so sehr darauf, in ihrem Fahrwasser weiter zu schaffen, als vielmehr von ihren Grundsätzen aus-

gehend selbständig zu werden und in seinen Schöpfungen mehr das moderne, seinem Volke und ihm selbst eigenthümliche Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Seine Idealbildungen werden daher immer volksthümlicher erscheinen als die des großen älteren Meisters. Zeigte sich dies schon in seinen früheren Werken, so doch am glänzendsten in dieser Germania, wo der Gegenstand selbst die Forderung danach stellte. Nicht nur die ganze Figur ist markiger, dem Umstand entsprechend, daß wir bei der siegreichen Germania unwillkürlich an Wuotan's Schlachtenjungfrauen erinnert werden, sondern namentlich der Kopf zeigt viel mehr geistiges Leben und schließt sich dabei in der Bildung des Ovales, der Stirn, der Backenknochen und der Nasenlinien dem nationalen Typus an, den er hier vielleicht mehr noch als in seinen früheren Arbeiten zu adeln und zu idealisiren verstand.

Sieht man das Werk im Ganzen an, so möchte ich namentlich die glückliche Berechnung der Wirkung für den fernstehenden Betrachter hervorheben: die Silhouette ist außerordentlich graziös; der etwas sehr schlanke Ausbau trägt der perspektivischen Verkürzung Rechnung; die Gegensätze zwischen den geraden architektonischen Linien und den sie unterbrechenden beiden mächtigen Flügelfiguren sind glücklich gefunden. Manchem Betrachter des Holzschnittes mögen die Gliederungen der Architektur etwas zu schwer und eine reichere Ornamentirung wünschenswerth erscheinen. Allein Schilling bedachte, daß bei dem kolossalen Maßstabe nur noch die großen Massen, kräftige einfache Simse und Karnieße wirken, und daß alles feinere Detail verschwindet: daher auch mit voller Absicht der wenig mannigfaltige aber kräftige Schmuck. Die Rücksicht, daß ein Standpunkt zur genauen Betrachtung aus der Nähe fehlt, hat auch auf die Kompositionsweise des Reliefs eingewirkt. Eine Art Apotheose des siegreichen Heeres giebt sich in gedrängten, lebhaft durch Licht und Schatten gegliederten Massen und ist dadurch auch dem untenstehenden Beschauer deutlich erkennbar, während eine weniger malerische, aber strenger stilvolle Behandlung der Kunstgattung an dieser Stelle geradezu verfehlt wäre. — Niemand vermag ein zeitgenössisches Kunstwerk völlig objektiv zu beurtheilen, der Beschauer hat eben mit dem Künstler gewisse der ganzen Epoche eigenthümliche Anschauungen und Gesichtspunkte der Auffassung gemein, von denen er sich nicht frei machen kann, ja deren er sich nicht einmal bewußt wird, die aber schon in naher Zukunft eine Aenderung erfahren können. Deshalb möchte ich es mir nicht herausnehmen, Schilling's Schöpfung eine klassische Leistung zu nennen; das zu beurtheilen, muß der Zukunft überlassen bleiben. Wohl aber bekenne ich offen und gern meinen freudigen bewundernden Beifall sowohl für den Gesammtentwurf als für die an Schönheit so reichen Einzelfiguren. Das schließt nicht aus, daß nicht hier und da eine Korrektur willkommen wäre, wie denn in der That schon der ursprünglich mehr heraldische Adler über dem Relief, der ein ziemlich stacheliges Ansehen hatte, mit Glück durch den jetzigen ersetzt worden ist. Ferner ist der Gedanke der beiden halb liegenden Sockelfiguren: der Rhein übergiebt der Mosel das Wächterhorn, welches er bisher zu Deutschlands Schutz geführt, wenn auch an und für sich nicht unpoetisch, doch plastisch vielleicht überhaupt nicht klar zum Ausdruck zu bringen, jedenfalls hier nicht dazu gebracht. Hoffentlich giebt die Ausführung eine Aenderung. Endlich, um auch dies nicht unerwähnt zu lassen, ist die Anbringung aller fünf Verse der „Wacht am Rhein“ am Sockel mindestens überflüssig, da kaum irgend Jemand sie an dieser Stelle lesen wird, und wer es etwa thäte, der benutzte besser die Muskelanstrengung, die das anhaltende Zurückbeugen des Kopfes erfordert, sich in derselben Zeit an den herrlichen Figuren zu erfreuen, statt Lesestudien zu machen. Mir scheint, die Worte: „Fest steht und treu die Wacht, die Wacht am

Rhein" drücken den beabsichtigten Gedanken ebenso vollständig und glücklicher, weil kürzer, aus.

Es wird unser Aller Schuldigkeit sein, Jeder für sein Theil dazu beizutragen, daß das Werk ohne irgend welche Verkümmerung zur Ausführung gelange. Noch fehlt der größere Theil der Geldmittel (c. 480,000 M. gegen 270,000, die vorhanden); und sie sind durch freiwillige Beiträge aufzubringen! Die Gewißheit aber haben wir, daß wenn es einst in der Vollendung von seiner Berghöhe an jener großen Heerstraße der Völker das Urtheil der Welt herausfordert, es, indem es den Ruhm seines Meisters verkündet, zugleich ein herrliches Zeugniß von der Leistungsfähigkeit der Kunst unserer Zeit ablegen wird.

R. Dohme.

Tracht und Mode.

Eine ästhetische Studie.

Von Veit Valentin.

Als die Ereignisse des Jahres siebzig die französische Nation von ihrer geträumten Höhe herabstürzten und ihr die bittere Wahrheit nahelegten, daß sie nicht als höherstehende den andern Völkern vorangehe, sondern menschlich unter Menschen zu wandeln habe; als eben diese Ereignisse dem thatsächlich einigen deutschen Volke das ganze Bewußtsein seiner Thatkraft wach riefen, da erscholl auch neben so vielen andern Rufen der Ruf nach Abschüttelung der Herrschaft Frankreichs in der Kleidung, und es erwachte das Verlangen, auch auf diesem Gebiete schöpferisch und deutsch zu sein. Und wer möchte sich dieser Regung nicht freuen, sobald sie durch die That beweist, daß sie eine berechtigte ist? Kein Wunder daher, daß alsbald von mancher Seite Wünsche geäußert und Vorschläge gemacht wurden. Da sollten die deutschen Männer, die ja jetzt endlich unter einem Hute waren, nur noch den deutschen Hut tragen, und in den Schaufenstern waren ein Kaiser-Wilhelmshut und ein Sedanhut zu sehen. Da sollten die deutschen Frauen und Mädchen nur noch gehen wie Gretchen im Faust, und wer wollte leugnen, daß sich dieses Kostüm recht gut ausnimmt? Aber man muß doch fragen, wo denn bei jenen Hüten das Deutsche steckt und ob dies überhaupt in einer so oder so geschweiften Linie hervortreten kann? Und man muß weiter fragen, warum denn gerade Gretchen's Kleidung deutscher sein sollte als die Kleidung anderer Zeiten, da nachweisbar der Einfluß des französischen Kostüms schon im dreizehnten Jahrhundert um sich greift und zur Zeit des glänzenden Franz I. schon sehr weit gediehen war, und doch könnte Gretchens Kostüm als deutsche Tracht nur dann einen Sinn haben, wenn es wirklich ein rein deutsches Erzeugniß wäre und zugleich die deutsche Volksthümlichkeit unverkennbar charakterisirte. Aber vielleicht sind nur die Einzelforderungen unrichtig, und es handelt sich nur darum, daß noch die richtige Art der Kleidung gefunden wird, die alsdann befähigt wäre, Nationaltracht zu werden. Somit ist die Hauptfrage die: Ist jetzt, da wir ein einiges und wir dürfen auch sagen ein großes Volk geworden sind, ist jetzt das Verlangen nach einer Nationaltracht ein berechtigtes? Brauchen wir uns doch nicht mehr zu schämen, Deutsche zu sein, dürfen wir uns dessen doch sogar

rühmen, und wessen man sich zu rühmen hat, das läßt man auch gerne recht deutlich erkennbar hervortreten. Von dieser Seite ist das Verlangen gewiß ein berechtigtes; aber es hat noch eine andere Seite, und diese ist das Verhältniß der Kleidung zu der kulturhistorischen Entwicklung eines Volkes und der Menschen überhaupt. Und dies ist der Punkt, welchen wir etwas näher zu betrachten haben.

Wer sich kleidet, will sich entweder schützen, oder er will sich schmücken, oder aber er will sich zugleich schützen und schmücken. Es kann leicht den Anschein haben, als ob das Verlangen nach Schutz der erste Anlaß zur Kleidung gewesen sei. Allein wenn wir als gewiß annehmen dürfen, daß der Mensch seinen Ursprung nur im warmen Klima nehmen konnte, von dem aus er sich erst allmählich weiter verbreitete, so empfand er nicht das Bedürfniß des Schutzes zuerst. Man wird vielmehr sagen müssen, daß die Anlegung des Schmuckes es war, wodurch er sich das erste Dokument seiner Stellung über den anderen Thieren ausstellte. Von allen Thieren vermag es nämlich nur ein einziges, die Vorstellung seiner selbst zu verbinden mit der Vorstellung eines außer ihm befindlichen Gegenstandes, und dieser Verbindung von Vorstellungen dadurch Ausdruck zu geben, daß es sich diesen Gegenstand anheftet. Und dieses Thier ist der Mensch. Nie hat der Hund, der doch ein so kluges Thier ist, einen Knochen zu anderem Zwecke erfaßt, als um ihn zu verzehren. Der Mensch aber auf der denkbar niedersten Stufe, auf einer Stufe, auf welcher er im eigentlichen Sinn des Wortes kaum drei oder allerhöchstens vier zählen kann, also ein Australneger etwa, heftet sich den Knochen an, und wenn es auch nicht anders möglich wäre, als daß er sich verwundete und der in die Wunde gelegte Knochen zur dauernden Zier seines Trägers mit dem Fleische verwüchse. Er thut dies aber, um sich selbstgefällig vor Anderen seinesgleichen ausgezeichnet zu fühlen. So wird sich nie ein Thier, und wäre es das intelligenteste, eine Feder oder eine Blume in's Haar stecken, nie einen bunten Stein sich anheften. Man kann daher sagen, der Mensch, der zuerst eine Feder sich ansteckte, hatte damit kund gethan, daß die schöpferische Natur in der Hervorbringung immer höherer Gattungen einen neuen Schritt gethan hatte, der gegen alle früheren Gattungen eine scharf markirte Grenze abgiebt. So ist der Schmuck, d. h. der Anfang aller Kleidung, die erste Aeußerung der Menschwerdung, und die andauernde Fähigkeit seiner Verwendung giebt den Beweis, daß wir uns auf dieser Stufe mindestens erhalten haben. Den Schmuck aber verbannen wollen, hieße den Menschen zum Thiere erniedrigen. Denn nur wer sich schmücken kann, ist ein Mensch. Hierin liegt die kulturhistorische Bedeutung des Schmuckes für die Menschheit überhaupt.

Es ist natürlich, daß sich die Art des Schmuckes bei dem noch unkultivirten Menschen ganz nach seiner Umgebung richtete. War er Anwohner des Meeres, so lieferten Muscheln und Fischgräten seinen Schmuck, war er Jäger, so dienten ihm Federn und Knochen, Theile von Thieren und sonstige Jagdbeute. Von einer eigentlichen Verarbeitung war hier noch gar nicht oder doch nur wenig die Rede. Daß nun aber aus dem Schmuck ein Schutz wurde, dies bewirkten bei der Ausbreitung der Menschen zunächst die klimatischen Verhältnisse. Und wie die Wahl des Schmuckes, hängt die Auswahl der schützenden Stoffe zuerst von der nächsten Umgebung des Menschen ab. Waren es zuerst Felle und Pelze, so treten allmählich Pflanzenstoffe an ihre Stelle, bei sich ausdehnendem Verkehr bald auch Erzeugnisse fremder Länder. Stets aber wird das weniger Brauchbare dem Brauchbareren zu Liebe verlassen. Ist hiermit die Möglichkeit und selbst die Nothwendigkeit des Wechsels von vornherein gegeben, so tritt schon bald ein neues Moment hinzu, welches der Kleidung

eine durchaus andere Richtung giebt: die symbolische Bedeutung, welche der Kleidung beigelegt wird. Es ist etwas dem Menschen durchaus Eigenthümliches, daß er nichts erfassen, keinen Gegenstand berühren kann, ohne auf ihn eine Bedeutung zu übertragen, die diesem Gegenstande an und für sich nicht zukommt. Wie sollte diese schöpferische, recht eigentlich poetische Kraft des Menschen nicht auch bei der Kleidung hervortreten? Er ergreift einen Stock. Dieser wird ihm zur Waffe, sobald er Widerstand findet, er wird ihm zum Zeichen, zum Symbol seiner Kraft und der durch sie erworbenen Macht. Der Stock ist das Abzeichen des Herren, und wehe dem Sklaven, wenn er es wagen wollte, sich dieses Zeichens zu bedienen! Aber über dem einzelnen Herrn steht wieder ein Gesammtherr; auch ihn kennzeichnet der Stock in seiner Würde, und wie diese höher ist als die des einzelnen Herrn, so ist der Stock des Herrschers höher als der des Untergebenen: er wird zum Stab, zum Scepter. Da führt der Hirt seine Heerde; er trägt als Waffe den großen Stock; der Priester soll der Hirte seiner Gemeinde sein, und der Bischof trägt den Hirtenstab als Symbol. So wird das Schwert das Symbol des Freien, und mit ihm die Waffe überhaupt. Zu den Schutzwaffen gehört die Bedeckung des Hauptes. Vor dem Höheren legt der Niedere seine Waffen weg, er entblößt, wenn er keine andere Waffe hat, wenigstens das Haupt — die Sitte, die sich noch heute im Hutabziehen als Zeichen der Höflichkeit erhalten hat. Frauen tragen keine Waffen; der Hut hat bei ihnen nicht die Bedeutung der Waffe, er braucht also nicht abgelegt zu werden — Frauen behalten beim Gruße, ja selbst in Theatern, Koncerten und Vorlesungen das Haupt bedeckt, während die Männer es entblößen. Sobald nun aber irgend ein Kleidungsstück eine symbolische Bedeutung gewonnen hat, wird es dem Wechsel entzogen und bleibt selbst dann noch treu bewahrt, wenn die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung längst aus dem Bewußtsein geschwunden ist. So tritt in den Wechsel das Bleibende hinein. Aber noch mehr. Da wohnen zwei Stämme nebeneinander. Jedes Mitglied des einzelnen Stammes hält eifersüchtig darauf, daß es als gerade diesem Stamme zugehörig erkannt werde. Eine bestimmte Bemalung seines Körpers, irgend ein anderer als Abzeichen dienender Schmuck gewährt ihm diesen Dienst, und dieses Abzeichen wird nun unveränderliches, charakteristisches Merkmal dieses Stammes: die Möglichkeit des Wechsels in der Kleidung ist wiederum gehemmt. Wo wir nun finden, daß der ursprünglich mögliche und meist auch vorhandene Wechsel in der Kleidung eine Unterbrechung erleidet und zwar so, daß dadurch ein Theil der Kleidung oder die ganze Kleidung eine symbolische Bedeutung erlangt, da wird die Kleidung zur Tracht. Wir können also immer nur da von einer Tracht reden, wo die Kleidung, ganz oder zum Theil, Trägerin einer bestimmten, ursprünglich klar bewußten, meist freilich durch die Länge der Zeit verdunkelten Bedeutung ist. Solche Trachten finden sich bei allen Völkern und zu allen Zeiten, vorzugsweise bei allen Kulturvölkern. Sie äußern sich besonders deutlich in der Scheidung verschiedener Stände oder Kasten innerhalb desselben Volkes, oder des Ranges innerhalb eines jeden Standes; ja selbst das Bekenntniß mußte sich eine äußere Darstellung durch die Tracht gefallen lassen, wie denn die Mohamedaner in Aegypten die Christen zwangen, blaue Turbane zu tragen, während die Juden gelbe tragen sollten. Grün aber war die Farbe für die echten Nachkommen des Propheten. Und uns selbst liegen dergleichen Beispiele nicht fern: wir brauchen nur an unsere weltlichen und nicht minder die geistlichen Soldaten zu denken, deren gewaltige Schaaren durch die Tracht nicht nur überhaupt sich kenntlich machen, sondern sogar die Waffen andeuten, mit welchen sie in den Kampf ziehen.

Eine derartige Tracht wird nun mit wenigen Ausnahmen, wie etwa bei den Fürsten, immer eine Anzahl Gleichartiger charakterisiren. Es ist klar, daß einerseits hierdurch das Individuum zurücktreten und in der Entfaltung und Aeußerung seiner Selbständigkeit gehindert werden muß. Solche Trachten werden daher da eintreten, wo die Individuen geneigt sind oder sich doch den Zwang gefallen lassen, hinter einer Gesammtheit zurückzutreten, also in Zeiten, welche den Stempel der bereitwilligen Unterwerfung des Einzelnen unter die Gesammtheit tragen, wie in den absoluten Herrschaften des Alterthums: da werden sie sogar zwangsweise eingeführt und getragen und charakterisiren sich durch eine die Entfaltung des Individuums verschlingende Einförmigkeit. Trachten werden aber andererseits auftreten, wenn die Individuen bereits anfangen, sich in ihrer Bedeutung, in ihrer Berechtigung dem großen Ganzen gegenüber zu fühlen, und wenn sie nun zur Auslebung ihrer Individualität sich trotzig dem Ganzen widersetzen, sich von ihm lostrennen und außerhalb des großen Stromes der Völkerbewegung ihre vollste Befriedigung im Gefühle ihrer Sonderexistenz erlangen. Da werden alle die zahllosen kleinen Ganzen suchen, ihrer so hochgeschätzten Besonderheit auch einen äußeren Ausdruck zu verleihen, und wo wäre das leichter und deutlicher zu finden als in der Kleidung? Hierdurch aber wird diese zur Trägerin einer symbolischen Bedeutung, und um dieser willen entzieht sie sich möglichst allem Wechsel, d. h. sie wird zur Tracht, aber zu einer Tracht, welche sich frei und unbeeinflußt von oben entwickelt, daher die größte Mannigfaltigkeit darbietet und für das Individuum gleichsam die Schutzmauer wird, durch welches es seine Eigenart vor dem Einfluße aller Andern abschließt. Wohl keine Zeit ist reicher in dieser Art der Tracht gewesen als das europäische Mittelalter, welches wir nach dieser Seite hin allerdings noch viel weiter als bis zur Reformation zu zählen haben.

Diese Abschließung wird noch ganz besonders begünstigt durch die örtlichen Verhältnisse und die von ihnen veranlaßte Schwierigkeit des Verkehrs. Ist es doch eine bekannte und sich immer und immer wiederholende Erscheinung im Leben, daß die Anschauungen des Menschen um so freier, um so unabhängiger von seiner nächsten Umgebung und den ihn ursprünglich beherrschenden Eindrücken werden, je mehr er selbst in den Verkehr der Menschen eintritt. Wer stets dieselbe Umgebung hat, bei dem kann es nicht ausbleiben, daß irgend welche bestimmte Richtung seiner Denkweise sich immer schärfer ausprägt, daß diese einseitige Richtung sich immer entschiedener in Allem geltend macht, was er spricht und was er thut. Und je länger er sich in dieser einen Richtung bewegt, um so weniger geneigt wird er sein, sie aufzugeben, ja um so weniger wird er für andere Richtungen sich ein Verständniß erwerben oder erhalten können. Wenn nun aber die Kleidung recht eigentlich das Spiegelbild der Gesinnung des Menschen ist, so ergiebt sich als sehr natürlich, daß bei solchen sich abschließenden Menschen die Kleidung gleichfalls ein eigenthümliches, sich gegen jede Veränderung sträubendes Gepräge erhält, daß sie, auch wenn sie ursprünglich nicht Trägerin einer bestimmten Bedeutung hatte sein sollen, doch allmählich das Symbol dieser besonderen Gesinnungsweise und damit eine Tracht wird. Wer sich aber losreißt aus der beengenden Umgebung, wer eintritt in den machtvollen Strom des Weltverkehrs, wer sich das Auge offen hält für das ihm neu Entgegentretende, der wird seine Denkweise nicht vorzeitig unter Dach bringen, der wird sie wohlthätigem fremdem Einflusse offen halten, der wird zwar weniger scharf ausgeprägt sein in der Eigenthümlichkeit seines Wesens, dafür aber auch weniger eckig, weniger unbeholfen. Ist aber seine Gesinnung weltmännisch, wie wäre es nun noch möglich, daß er sich in der Kleidung eine Fessel, eine

Abschließung auferlegte, die seine Gesinnung längst weggeworfen hat? Eine Tracht ist für ihn unmöglich; denn sie würde ihn als Jemand kennzeichnen, der sich einseitig in einer einzelnen Richtung mit vorurtheilsvoller Ausschließung jeder anderen Richtung bewegte. Wir sehen daher, daß an solchen Orten zuerst, wo der weltmännische Schliff sich erlangen läßt, zunächst in den großen Städten, die Trachten verdrängt werden, daß wie in den Gesinnungen, so auch in der Kleidung ein Ausgleich stattfindet, der gerade durch den Mangel scharf sich ausprägender und daher symbolisch darstellbarer Eigenthümlichkeit sich charakterisirt. Wir sehen ferner, daß Zeiten, welche große politische und damit zusammenhängende sociale Veränderungen hervorbringen, Zeiten, welche den Unterschied der durch Trachten geschiedenen Stände verwischen, zugleich auch die Trachten selbst aufheben und eine allgemeingültige und gerade dadurch für den Einzelnen nicht mehr symbolische Kleidung einführen. Die merkwürdigste Umwälzung dieser Art ist wohl die französische Revolution gewesen. Als 1789 die Reichsstände in Frankreich zum ersten Male nach langer Zeit sich wieder versammelten, erschien neben der im Glanze ihrer reichen Trachten strahlenden Geistlichkeit der Adel in Mänteln von schwarzem Sammt, die mit Goldstoff gefüttert und mit Spitzen besetzt waren, und in Hüten mit hohen Federn; die Abgeordneten des dritten Standes trugen jedoch einfache schwarze Mäntel, weiße Halsbinden und Hüte ohne Knöpfe und ohne Federn. Aber wie bald schon ward aus der Ständeversammlung die Nationalversammlung, wie bald kam der 5. August und hob Alles, was an Ständeunterschiede erinnerte, auf, wie bald kamen die anderen wilderen Stürme, die selbst monsieur und madame nicht schonten, sondern das ausgleichende, jeden Unterschied verwischende citoyen und citoyenne an ihre Stelle setzten. Und als nun nach jahrelangen Kämpfen der Sturm sich abklärte, da hatte sich das allgemeine, für den Einzelnen charakterlose Gesellschaftskleid entwickelt, und es erhält sich noch bis auf den heutigen Tag: es ist der Frack, der vielbespottete und doch für unsre Kulturverhältnisse, welche die Ausschließung einzelner Stände nicht mehr dulden, so charakteristische Frack. Er wird von Jedem getragen, der zur Gesellschaft gehört. Diese selbst aber ist nichts Abgeschlossenes. In sie tritt Jeder ein, der eine gewisse Bildung mitbringt, und sie rekrutirt sich fortwährend aus Klassen der Bevölkerung, die nach der alten Ständeabtheilung für immer von ihr ausgeschlossen gewesen wären.

Wie die Schwierigkeit des Verkehrs die Tracht befördert hatte, so wird die Leichtigkeit des Verkehrs der Tracht verderblich. Und da es nie eine Zeit gegeben hat, in welcher der Verkehr der Menschen einen größern Umschwung und Aufschwung erfahren hat als die unsrige, so hat es auch nie eine Zeit gegeben, welche so rücksichtslos und durchgreifend wie die unsrige mit den Trachten aufgeräumt hatte. Und ganz natürlich! Wer vermöchte sich irgend im Bestreben einseitiger Abschließung auf irgend welchem Gebiete der immer machtvoller sich entfaltenden Bewegung der Menschen zu widersetzen! Die Menschen werden unaufhörlich durcheinander gewürfelt, der Uebergang aus einer Umgebung in die andre erfolgt fast unvermittelt. Da ist es nicht anders möglich, als daß ein Ausgleich sich bilde, der alle die scharfen Ecken und Kanten der Anschauungen abschleift, der Jeden befähigt, sich rasch in den neuen Kreis zu finden, in welchen er über Nacht getragen worden ist. Und nun beschränkt sich dieser Verkehr und dieser Ausgleich nicht mehr nur auf die großen Centren: Tag für Tag werden ihm neue Gebiete erschlossen, Tag für Tag müssen bisher fern und abseits Gebliebene ihre Zurückgezogenheit aufgeben und sich wohl oder übel dem von der ältern Generation beklagten, von der jüngeren, in der wir schon mitten drin stehen, mit Verständniß erfaßten Einflusse der neuen Verhältnisse unter-

werfen. Und Tag für Tag flüchtet sich die Tracht, das Symbol der sich abschließenden Gesinnung, in immer entlegenere Punkte, und die Kleidung folgt in ihrem Charakter auch hier dem Zuge der Zeit. Sie hört auf, Symbol der Einzelanschauung zu sein, sie wird in ihrer Gesammtheit Symbol des neuen Zustandes der Menschheit, mit einem Wort, an die Stelle der Tracht tritt die Mode. Die Mode ist somit diejenige Kleidung, welche nicht im Einzelnen Trägerin einer symbolischen Bedeutung ist, welche besagt, daß ihre Träger nicht diesem oder jenem Stande, dieser oder jener bestimmten Anschauung in scharfer Abgrenzung von jeder andern angehört. Während die Tracht in jeder ihrer einzelnen Erscheinungen eine besondere Bedeutung hat, so verwischt die Mode diese besondere Bedeutung. Die einzelne Mode besagt für den Träger nichts in Bezug auf seine Stellung in der Welt; die Mode in ihrer Gesammtheit dagegen besagt, daß Jeder, der sich ihr in der Hauptsache unterwirft, eintritt in die Gesellschaft und, indem er den dieser in ihrer Allgemeinheit zukommenden Stempel trägt, auf die äußere Darstellung seiner Sondergesinnung verzichtet. So hat die Mode, die im Einzelnen bedeutungslos ist, in ihrer Gesammtheit eine weittragende Bedeutung und wird in ihrer immer mehr sich ausdehnenden Herrschaft recht eigentlich der charakteristische Ausdruck für unsre heutigen Kulturverhältnisse. Hierdurch gewinnt die Mode in ihrer Gesammtheit eine Berechtigung, die ihr weder ihre Verirrungen noch die künstlichen Bestrebungen nach Festhaltung der Trachten rauben können. Die im alten Bette seit langer Zeit stillgestandenen socialen Verhältnisse sind in Bewegung gekommen und suchen sich ein neues Bette. Da ist denn auch die Kleidung mobil geworden, und diese mobile Kleidung ist die Mode.

Während aber der Gesammtcharakter der Mode der des Ausgleichs und des Abschleifens der scharfen Ecken der Individualität ist, so darf man nicht glauben, daß in ihr die Individualität ihren Untergang fände. Vielmehr ist gerade hierin die Mode recht eigentlich der Ausdruck unsrer heutigen Verhältnisse. Wir verlangen von unserem Staatsleben zweierlei: gleiches Recht für Alle und damit Aufhebung der Vorrechte Einzelner, Aufhebung der Privilegien; und neben dieser Gleichheit des Rechtes die damit zusammenhängende, innerhalb der gesetzlichen Schranken ungehinderte Entfaltung der Individualität, so daß diese nach ihrer Eigenthümlichkeit sich ihre Stellung unter den Anderen erringen und unter Umständen sich weit über alle erheben könne. So hat die Gewerbefreiheit die für Einzelne recht bequemen und willkommenen Vorrechte aufgehoben, welche die Zünfte den wenigen Glücklichen darboten, die ihnen angehörten. Dafür läßt die Gewerbefreiheit einem Jeden in gleicher Weise das Recht, in den Kampfplatz zu treten und da seine Künste zu erproben. Und nun ist gerade dem Individuum die Möglichkeit gegeben, je nach Anlagen und Verhältnissen hervorzutreten und sich hoch zu erheben oder in der großen Masse unbeachtet zu versinken. So tritt überall an die Stelle des behäbigen oder eigensinnigen Verharrens in privilegirten Verhältnissen ein unabläßiges Ringen und Vordrängen, wobei denn das Verdrängen nicht ausbleiben kann. Und nun die Mode. Auch sie gewährt Jedem das gleiche Recht: Darstellung der Standes- und Anschauungsunterschiede sind für Alle gleichmäßig ausgeschlossen. Jeder gehört durch das Tragen der Mode äußerlich in gleicher Weise zu der nivellirenden Gesellschaft. Aber wie bald macht sich das unabweisliche Individuum wieder geltend, wie rasch findet es gerade auf dem Boden der äußern Gleichheit im Großen und Ganzen den freien Spielraum, seine Eigenart zu entfalten! Und wie ganz anders vermag es dies hier zu thun als innerhalb der Tracht, welche ihm durch ihre symbolische Bedeutung so enge Fesseln anlegte! Und auch

hier zeigt sich das unablässige Vordrängen jeder neuen Erscheinung, und wie rasch verschwindet sie, wenn sie im unablässigen Kampfe sich nicht zu bewähren versteht!

Wenn nun auch gerade in unserer Zeit die Mode ihre ganz besondere und weitgreifende Bedeutung hat, so ergiebt sich doch aus unsrer Betrachtung, sowie aus der Geschichte der Kleidung, daß sie überall und zu allen Zeiten da hervorgetreten ist, wo die erwähnten Bedingungen die Lossagung von der Tracht ermöglichten. Und gerade aus dem Umstande, daß die Mode ihrem Wesen nach nicht an eine bestimmte Zeit gefesselt ist, sondern sich als naturgemäße Entwickelung darstellt, gerade aus diesem Umstande entspringt noch eine Seite der Mode, welche sie in ihrer kulturhistorischen Bedeutung weit über die Tracht stellt. Wie wir gesehen haben, hat die Tracht eine, wenn auch nicht immer bewußt gebliebene, doch ursprünglich bewußt gewesene symbolische Bedeutung. Die Anwendung nun irgend eines äußeren Gegenstandes als Trägers einer symbolischen Bedeutung ist etwas durchaus Willkürliches, vom Belieben des Einzelnen Abhängiges. Eine Tracht kann daher niemals Anspruch auf Allgemeingültigkeit machen, und ihr Auftreten läßt sich darum auch nicht nach allgemeingültigen Grundsätzen betrachten. Somit lassen sich auch für ihre Einzelerscheinungen keine Gesetze aufstellen; solche werden vielmehr durch die schrankenlose Willkür und alle die tausend Zufälligkeiten, welche Veranlassung zur Anwendung gewisser Gegenstände für bestimmte Bedeutungen geben, fortwährend durchkreuzt. Ganz anders ist es bei der Mode. Da die einzelne Veränderung, welche mit der Kleidung vorgenommen wird, die Wahl gerade dieses Stoffes oder dieser Form oder Farbe keine symbolische Bedeutung hat, so entspringt diese Veränderung und diese Wahl vielmehr irgendwelchen, nicht nur einem Menschen unter ganz bestimmten Verhältnissen, sondern allen Menschen irgendwie zukommenden Voraussetzungen. Und da nun diese Voraussetzungen bis zu einem gewissen Grade gleich sind, jedenfalls aber gleichen Grund haben, so ergiebt sich hieraus die Möglichkeit allgemein gültiger Gesetze und demgemäß einer allgemeinen, alle Erscheinungen gleichmäßig umfassenden Bedeutung. Die Grundlage solcher allgemein gültiger, in der Mode trotz aller Veränderungen immer wieder hervortretender Gesetze festzustellen, wird nun unsre Aufgabe sein, wenn unsre Betrachtung der Mode Anspruch auf wissenschaftlichen Werth machen will.

Wenn ich nun sage, diese Grundlage der in der Mode hervortretenden Gesetze ist der Geschmack, so ist man berechtigt von mir eine Erklärung darüber zu verlangen, was ich mit diesem vielgebrauchten und vielmißbrauchten Worte meine und inwiefern es Grundlage von Gesetzen werden kann. Wir gebrauchen den Ausdruck „Geschmack", um die bei der Erfassung einer Reihe sinnlicher Eindrücke unmittelbar aus der Empfindung entspringende Urtheilsfähigkeit zu bezeichnen. Geschmack haben heißt also ein Empfindungsurtheil haben. Der Geschmack oder das Empfindungsurtheil steht dem Verstandesurtheil gegenüber. Während dieses mit Begriffen arbeitet, entscheidet das Empfindungsurtheil nur über sinnliche Eindrücke, über Vorstellungen, welche wir vermittels unsrer Sinne von der Außenwelt gewinnen. Das erste Merkwürdige hierbei ist, daß wir den Ausdruck Geschmack, der von der Thätigkeit eines einzigen Sinneswerkzeuges hergenommen ist, anwenden, um ein Urtheil auszudrücken, welches außer durch diesen Sinn, den des Schmeckens, auch noch durch einen oder mehrere der anderen Sinne veranlaßt wird. Und das zweite Merkwürdige ist, daß der Ausdruck Geschmack ganz vorzugsweise im ästhetischen Sinn angewendet wird, während doch der Sinn des Schmeckens keineswegs zu den eigentlich ästhetischen Sinnen gehört, da diese vielmehr das Sehen und das Hören sind. So auffallend dies

erscheint, so dürfen wir doch im Voraus aus dem feinen Instinkte, mit welchem die Sprache durchweg ihre bildlichen Bezeichnungen wählt, annehmen, daß es hierfür einen guten Grund geben müsse. Und dies ist in der That der Fall. Zunächst sind die Empfindungen des Schmeckens, also die eigentlichen Geschmacksempfindungen, lebhafter und inniger mit Lust- oder Unlustempfindungen verbunden als die Eindrücke irgend eines der anderen Sinne. Und daß das Kräftigere geeignet ist, Symbol für das Schwächere zu werden und dies unter sich zu begreifen, ist klar. Aber während wir bei allen andern Sinnen reine Eindrücke gewinnen können, d. h. solche, die nur durch einen einzigen Sinn gewonnen werden, also z. B. nur durch das Ohr oder nur durch das Auge, so ist dies bei dem Schmecken fast ganz unmöglich. Kommt ein Gegenstand auf das Organ des Schmeckens, die Zunge, so haben wir außer der Geschmacksempfindung auch noch die Tastempfindung: wir schmecken, ob der Gegenstand sauer oder süß ist; wir fühlen, ob er rauh oder weich ist, und diese zweite Empfindung trägt wesentlich zur Erhöhung oder Verminderung der durch das Schmecken erregten Lust- oder Unlustempfindung bei. Da nun aber der Mund durch die über dem Gaumen befindliche weite, hintere Oeffnung der Nase mit dem in der Riechgegend der Nasenhöhle mündenden Riechnerven in Verbindung steht, so empfinden wir gleichzeitig das Aroma des auf der Zunge befindlichen Gegenstandes, und auch der Sinn des Geruches trägt zu der scheinbar durch das Schmecken veranlaßten Empfindung bei. So haben z. B. frisches Brod und trocknes Brod an und für sich durchaus denselben Geschmack. Aber der eigenthümliche aromatische Geruch ist bei dem frischen Brod weit stärker als beim trocknen, und die Tastempfindung beim Kauen des weichen frischen Brodes ist viel wohlthuender als die durch das harte Brod veranlaßte; so bewirken denn der Geruch und das Getaste, daß, wie wir nun zusammenfassend sagen, das frische Brod besser „schmeckt" als das trockne. Aber auch durch den Gesichtssinn wird der Eindruck des Schmeckens unterstützt, wie denn eine Speise auf sauberem Tischtuch aufgetragen besser schmeckt als eine auf schmutzigem stehende, trotzdem daß sie selbst von der Unsauberkeit des Tuches unberührt bleibt. Ja selbst das Gehör kann zur Lustempfindung beitragen; wir brauchen nur an knuspernde Speisen zu denken. Sehen wir nun, daß auf diese Weise jedes eigentliche Geschmacksurtheil zugleich auch ein Urtheil über einige, manchmal über alle anderen Sinne zugleich ist, während alle anderen Sinne ihre Eindrücke und also auch die daraus entspringenden Urtheile vereinzelt haben können, so ist es erklärlich, wie die Sprache das Geschmacksurtheil auch für ein aus den Eindrücken mehrerer Sinne entstehendes Urtheil anwenden kann, ja wie sie in bildlichem Sinne auch dann noch von einem Geschmacksurtheil zu reden vermag, wenn nur von andern Sinnen die Rede ist und ein eigentliches Schmecken gar nicht in Betracht kommt, wie also auch bei Gesichts- und Gehöreindrücken von einem Geschmack und einem Geschmacksurtheil die Rede sein kann. Und diese Freiheit des Sprachgebrauchs müssen gerade wir in Anwendung bringen: wir haben es bei unsrer Betrachtung der Mode nur mit den Eindrücken des Gesichtssinnes zu thun, und dennoch dürfen wir auch hier von einem Geschmacke sprechen. Ja, dieser Ausdruck hilft uns geradezu im Verständniß der Sache. Kein Urtheil nämlich läßt sich fällen, ohne daß wir einen bestimmten Maßstab anwenden. Dieser Maßstab kann hier nicht aus Begriffen hergenommen werden, da das Geschmacksurtheil aus einer Empfindung entspringt. Es kann daher nur in den Sinnen selbst liegen, durch welche wir die Empfindung gewinnen. Es ist nun eine Thatsache, daß die Sinne nur eine ziemlich eng umgrenzte Reihe von Eindrücken zu einer einheitlichen Empfindung

bringen können. Will uns z. B. ein Dichter außer durch den Inhalt auch durch eine poetische Form ergötzen, so wirkt er auf uns durch eine Reihe von Einheiten, deren jede einen ganz bestimmten, in der folgenden Einheit sich wiederholenden sinnlichen Eindruck in unserm Ohre hinterläßt, also z. B. durch Anwendung eines bestimmten Versfußes. Er darf aber die Reihe dieser Versfüße nur so groß machen, daß sie uns noch eine einheitliche Empfindung geben kann. Wollte er z. B. einen Vers bauen aus zwanzig Jamben, so hätte Niemand mehr die Empfindung des Verses als einer Einheit. Er wird je fünf oder sechs Jamben nehmen, weil wir nur von etwa so viel einzelnen Eindrücken noch eine einheitliche Empfindung gewinnen. Der Maßstab für die Größe des Verses liegt also in der sehr eng umgrenzten Fähigkeit unsres Gehörsinnes, eine Reihe sinnlicher Eindrücke noch als Einheit zur Empfindung kommen zu lassen. Die Fähigkeit aber, dieses richtige Maß unmittelbar zu empfinden, ist der Geschmack. Genau so ist es mit den Gesichtseindrücken. Wir gehen an einem Garten hin; er ist mit einem Gitter eingefaßt. Jeder einzelne Gitterstab erweckt einen sinnlichen Eindruck. Dehnt sich nun das Gitter sehr lang aus, und Stab steht an Stab in ganz gleichmäßiger Weise, so wird unserem Auge zu viel zugemuthet; es wendet sich ermüdet und gelangweilt ab von der Fülle von Eindrücken, die es nicht bewältigen kann. Wird aber in nicht zu langen Zwischenräumen, nach dem zehnten oder zwölften Stab etwa, ein Abschnitt gemacht, vielleicht durch einen hervorragenden kräftigeren Stab, so vermag das Auge diese Reihe als Einheit zu empfinden, und ebenso jede folgende gleich große Abtheilung, und die Langeweile der Erscheinung ist geschwunden. Die Empfindung für die Reihe von Eindrücken, welche es vermag noch eine einheitliche Empfindung zu geben, ist der Geschmack, sein Maßstab die in dem Sinne selbst liegende Beschränkung der Eindrücke, welche eine einheitliche Empfindung hervorbringen, auf eine nicht allzugroße Zahl. Käme nun Jemand und verlangte, daß jener abtheilende Stab eine größere oder geringere Anzahl gleicher Stäbe umfaßte, so dürften wir diesem zweiten Beurtheiler noch keineswegs den Geschmack absprechen. Seine Empfindung urtheilt anders, weil sein Maßstab ein andrer ist, und dieser Maßstab kann ein andrer sein, weil er von der Anlage des Individuums abhängt. Ein Kind vermag nicht eine gleich große Anzahl von Eindrücken zu einer Empfindung zusammenzufassen wie der Erwachsene, der Landmann nicht wie der Städter, der Ungebildete nicht wie der Gebildete, und dieser nicht in gleich hohem Grade wie der Fachmann. Wer z. B. mit einem Kinde an der Hand über die Straße gegangen ist, erinnert sich, wie er das Kind, besonders beim Vorübergehen an Schaufenstern, stets nach sich ziehen mußte, wie das Kind stets mit zurückgewandtem Kopfe ging: während der Erwachsene die sinnlichen Eindrücke rasch erfaßt hatte, vermag das Kind nicht sie in derselben Zeit zu bewältigen. Als entgegengesetztes Beispiel sei folgendes erwähnt: Der Zauberkünstler Houdin in Paris erzählt von sich, er habe sich geübt, möglichst viele Gegenstände mit einem einzigen Blicke zu erfassen, und er habe es dahin gebracht, daß, wenn er an einem Spielwaarenladen vorbeiging und den Erker ein einziges Mal rasch überblickte und dann die Augen schloß, er genaue Rechenschaft über Aussehen und Lage von vierzig Gegenständen habe geben können. Hier war also eine Anlage bis in's Unglaubliche ausgebildet, die beim Kinde in ihrer ersten Entwicklung vorhanden ist.

(Schluß folgt.)



Kunstliteratur.

Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst. Zweite neu bearbeitete Auflage. Von Moritz Carriere. Leipzig, Brockhaus. 1873.

Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwickelung und die Ideale der Menschheit. Von Moritz Carriere. V. Band. Das Weltalter des Geistes im Aufgange. Literatur und Kunst im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig, Brockhaus. 1873.

Selbst unter den Göttern ging es absonderlich zu, wenn das Thun eines Himmlischen einem andern nicht zusagte. Sie zankten, sie schimpften einander, wurden sogar inmitten großen menschlichen Publikums zuweilen handgemein und bearbeiteten sich mit schneidenden Waffen oder groben Feldsteinen. Bei solchen Kämpfen kam freilich nicht viel heraus. Auch im schlimmsten Fall floß kein Blut, nur Göttersaft. Die Verwundeten waren bald wieder munter und wohl wie zuvor und nahmen auf ihren Göttersitzen trotz Allem, was sie gethan oder erlitten, die gewohnte Verehrung in Anspruch. So hatte persönlich eigentlich Alles weiter keinen Zweck und kam auf eine Portion Aerger hinaus, der somit selbst den Göttern zur besseren Verdauung von Nektar und Ambrosia nothwendig gewesen zu sein scheint.

Aber „unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün" ꝛc. singt Schiller. Sollen wir uns also wundern oder gar sittlich entrüstet oder sentimental werden, wenn in unserem eisernen Zeitalter Autoren, die nach Unsterblichkeit trachten, es immer noch gelegentlich wie die Himmlischen machen, die göttliche Grobheit kultiviren und sich zornig anfallen mit spitzen oder stumpfen Waffen? Wo bliebe denn dann der Humor des göttlichen Menschenthums? Und überdies: es gehört zum Beweise der Unsterblichkeit, daß Jemand mit allen erdenklichen Mitteln todtgemacht wird und doch unmittelbar danach wieder fröhlich und kräftig lebt, wie zuvor. Je öfter nun ein Autor derartiges durchmacht, je anerkannter die Gegner sind, desto mehr wird ersichtlich, daß solche Angriffe Andern verhängnißvoll geworden wären, ihm aber nichts geschadet haben, desto mehr Anrecht hat er, zu den Unsterblichen gezählt zu werden.

Das zum Troste für diejenigen, welche sich bei der Anzeige dieser 2. Auflage der Aesthetik Carriere's an darüber geführte Fehden erinnern oder über die Formen anderer Streitigkeiten jüngster Zeit in Kunst und Wissenschaft oft etwas wie ein Gefühl der Scham für die deutsche Kritik verspüren.

Mit dem 5. Bande: Das Weltalter des Geistes im Aufgange, liegt nun Carriere's Weltüberfassung hinsichtlich des Schönen abgeschlossen vor uns — in einem Riesenwerke des Fleißes. Die beiden oben angeführten Werke, die Aesthetik und jene Philosophie der Kunstgeschichte, sollen wie Zettel und Einschlag des großen Gewebes sein, mit dem der Verfasser das Schöne in der Welt begreift und in Natur und Leben- und Kunstentwicklung darlegt.

Die wahre Bedeutung eines Menschen macht sein „Dämon". Mag dieser vielen bequem oder unbequem sein, mag er in mancher Beziehung auffällig erscheinen, wie der Sokratische den Athenern erschien: wo er vorhanden, da ist er so gut wie unbezwinglich und geht unbeirrt durch das, was Andere leitet oder die Menge bewegt, seinen Weg; wo er nicht vorhanden, da ist es auf die Dauer unmöglich, gegen den Strom der Zeit sich durchzuringen.

Carriere gehört zu unseren eigenthümlichsten Denkern und Schriftstellern der letzten Decennien. Er gehört zu den Männern, die sich wissenschaftlich nicht leicht rangiren, nicht mit diesem oder jenem Schulbegriffswort abthun lassen. Er ist deswegen auch nicht leicht zu kritisiren, wenn man ihm gerecht werden will.

Uns liegt hier die Summe seines bisherigen Wollens und rastlosen Fleißes, seine Weltanschauung in dem tausendfach sich brechenden Spiegel der Mannigfaltigkeit der Dinge vor. Unmöglich natürlich, hier das Einzelne zu kritisiren. Da überdies die Werke bis auf den letzten 5. Band nun schon lange der Kritik Stand gehalten haben, wollen wir uns damit begnügen, das Ganze zu überschauen, statt dies und jenes herauszugreifen. Wir wollen dem Leser den Standpunkt kennzeichnen, von dem aus wir Carriere's Wirken betrachten.

Im Gegensatze zu der in seiner Jugendepoche dominirenden Vorstandesspekulation eine enthusiastische Natur, entzündet von jenem Feuer, das in Geistern wie Plotin, den Mystikern, Herder, Schelling und Jacobi brannte und in seiner Art unauslöschlich ist, ein Geist, lieber vereinend als auflösend, das Gegentheil von spröder Abgeschlossenheit, weniger darauf gerichtet, sich zuzuspitzen und einzubohren oder wuchtig auf einem Punkte zu lasten, als vielmehr elastisch, am liebsten emporschnellend, aufschwebend, sich durch Höhen und Tiefen ergießend, das Verschiedenste erfüllend, ohne je seine Eigenart zu verlieren, rastlos im Fleiß und bei hoher Formbegabung im Drang steter Mittheilung, so hat Carriere als Theosoph und Philosoph seine Laufbahn begonnen. Ein Grundzug seines Wesens ist das Ringen nach dem „Göttlichen." Er hat früh das Schöne zu seinem Hauptgebiete gewählt. In der Aesthetik herrschte damals eine außerordentliche Rührigkeit. Man hatte in der deutschen Wissenschaft Ernst gemacht mit der Austheilung der Welt nach der Platonischen Dreiheit. Hegel war es, der die Vorarbeiten umfassend und in seiner Weise nutzend gleichsam eine neue Welt erschlossen hatte. Sein Werk lehrt, wie man vom Gesichtspunkte des Schönen aus auch die ganze Welt der Erscheinungen der Philosophie unterwerfen könne. Seine Theorie, wohl oder übel seiner sonstigen Philosophie angepaßt, respektive aus ihr entwickelt, zeigte sich freilich so einseitig, willkürlich und nach Methode und Inhalt so voll Mängel, daß alle selbständigeren Geister, die der eignen Schule dabei voran, sich sogleich zur Fortsetzung oder Neuarbeitung angetrieben fühlten. In Theorie und Kunstgeschichte aber war größter Eifer die Folge. Letztere erhielt neuen Geist durch die große einheitliche Auffassung, strebte nach zusammenhängender großartiger Ueberschau und Vertiefung durch Erkenntniß der kunstwirkenden Kräfte, jene suchte sich nach allen Gebieten kritisch zu klären; bezeichnend war dabei, mit welchem Eifer grade die Frage untersucht ward, wie das Schöne in seinem Range zum Guten und Wahren, zur Religion und Philosophie stehe. In der Kunst selbst spiegelt sich das ab durch die Bestrebungen der religiösen und der sogenannten Ideen-Malerei.

Durchgängig theilten sich die Anhänger Hegel's nach Theorie und Kunstgeschichte. Der Mann, der Beides mit gleicher Kraft und Schärfe umfaßte, Friedr. Theod. Vischer, trat dadurch mit Recht allen seinen Mitbewerbern in der Aesthetik voran. Durch sein seit 1847 erschienenes großes Werk antiquirte er alle ähnlichen Arbeiten oder stellte sie in den Schatten; namentlich verdrängte er auch für die weiteren Kreise das Werk seines Meisters Hegel. Seine erste Sorge war strengere Durchführung der Methode, als sie Hegel für seine Vorlesungen für nöthig erachtet hatte. (Hotho hat bekanntlich nach Hegel's Tode aus den Heften von Hörern verschiedener Semester die Hegel'sche Aesthetik in verdienstlicher Redaktion zusammengearbeitet. Das ist für Hegel's Werk in Betracht zu ziehen.) Dann aber zersprengte er nun die Hegel'sche Lehre vom Schönen, sie erweiternd und dadurch das Schöne in der Natur gewinnend. Es war die Zeit des Uebergangs vom abstrakten Idealismus zum glänzenden Realismus, wo die Schärfe der Idee und das Kraftvoll-Charakteristische für die Geister in einander überfloß. Vischer führte die Lehre vom Schönen für alle Gebiete des Lebens in Natur und Kunst in einer Weise durch, wie sie Hegel wegen seines Standpunktes und auch nach Anlage und Kenntniß der betreffenden Gebiete unmöglich gewesen war. Seine Kraft der sinnlichen Anschauung, seine realistische Schärfe und Charakteristik wirkte hinreißend. Schneidig seinem ganzen Wesen nach, für seine Ansichten und Ueberzeugungen durchgreifend, dabei vor Allem darauf bedacht, der von zünftig-philosophischer Seite vielfach scheel angesehenen Aesthetik wissenschaftlich die strengste Würde zu wahren, setzte

Vischer seinen Stolz darein, die Theorie seines Werkes in einer unerhörten Abstraktion durchzuarbeiten. Die ungeheure Fülle der schönen sinnlichen Welt, welche er mit solcher Kraft und außerordentlichem Fleiße verarbeitet, ward gleichsam als ein Anhängsel der abstrakten Leitsätze gegeben in der Form von Belegen, Bemerkungen und Erklärungen — ein Heldenopfer, wenn man so will, in Stoicismus und Entsagung, welches der glänzende Schriftsteller brachte, um der zünftigen Gelehrsamkeit zu zeigen, was er auch in dieser Beziehung vermöge. Wir wollen die Klagen darüber hier nicht wiederholen. Er hat sie selber schmerzlich genug ausgesprochen. Jedenfalls ist er aber auch dadurch Vorwürfen und Vorurtheilen entgangen, die Allen, die es anders machten, nicht erspart blieben, wofür auch Carriere's Klagen ein Beweis sind.

Je gewaltiger Vischer's Einfluß ward und je schroffer er seine Principien betonte, desto mehr mußten Alle, die seine Anschauungen nicht theilten, an Gegenwirkung denken. Auch wer nicht für sich selber schon das Gleiche in eigner Weise erstrebte, mußte wegen Vischer's Voraussetzungen und Folgerungen dem Gebiete seine Aufmerksamkeit zuwenden. So wiederholte sich für Vischer's Aesthetik in höherem Grade, was nach der Hegel's der Fall gewesen war. Statt abzuschließen, gab sie Anlaß zu einer Reihe der verschiedensten Bestrebungen und Entwicklungen. Die Hegel'sche Schule sah vor der Hand allerdings ihr Facit gezogen. Aber die Gegner mußten die Leistungen wettzumachen suchen.

Wer sich nun aber als ein Bahnbrecher auf seinem Gebiete fühlt, wer mit Aufbietung aller Kräfte Bresche gelegt hat und hindurchgedrungen ist, der pflegt mit eigenthümlichen Blicken auf die zu sehen, die er plötzlich von andern Abtheilungen um sich gewahrt und die ihm den Siegespreis schmälern oder entreißen zu wollen scheinen. Er ist geneigt zu glauben, daß Alle durch den Zugang, den er geöffnet, nachgedrungen seien. Ohne ihn, meint er, würden die Andern gar nicht da sein. Und da er nun bei Manchen auch noch darin Recht hat, so ist es natürlich, daß ihn leicht der Unmuth und Groll übermannt, sobald er sein Verdienst mißachtet glaubt oder sieht. Vischer ist solchen Gefühlen nicht entgangen, und manche Heftigkeit seiner ästhetischen Kritik ist daraus zu erklären.

Aber es hatte auch Andere getrieben, was ihn trieb, Anderen vorgelegen, was ihm vorlag. Unter diesen hatte auch Carriere beschlossen zu thun, was Vischer, Hegel überholend, gethan hatte; auch er wollte die Welt des Schönen seiner philosophischen Anschauung gemäß überfassen. Im Allgemeinen, können wir sagen, trat Carriere nun für die Schelling zugewandte philosophische Auffassung ein.

Er hob dabei für den Theismus den Handschuh auf, den Vischer im Namen des Pantheismus allen Gegnern hingeworfen hatte. In der Art und Weise, wie Carriere, statt Werk gegen Werk wirken zu lassen, auf der ganzen Linie gegen Vischer polemisirte, lag allerdings für diesen Irritirendes. Der bekannte Konflikt, der uns hier aber nun nicht weiter angeht, verschärfte sich zwischen beiden Männern, die in ihren Gegensätzen sich ergänzen.

Carriere ist Theist. Er sieht Gott aber in und mit der Welt. Dem entspricht seine Philosophie der Aesthetik. Er nennt seine Auffassung den Idealrealismus. Im Schönen sind Ideales und Reales verschmolzen. Eins ohne das Andere existirt hier nicht, so wenig es überhaupt in der Wirklichkeit für sich existirt. Carriere macht folgerichtig Front gegen alle Auffassungen, die in Gedankenabstraktion das Reale zu einem Schein und Traum verflüchtigen, wie gegen alle, welche die Materie entgeistern und die Welt zu einem mechanisch sich zerreibenden Gewerke machen ohne göttlichen Sinn und Verstand d. h. ohne eine Mitwirkung, welche wir aus unsern höchsten Thätigkeiten ahnen oder zu erkennen glauben. Die Anschauung der Jahrtausende kehrt auch bei ihm wieder. Der Geist ist Ausfluß des Göttlichen; er wirkt, er will; die Materie ist kein Abfall, sondern ein Gottdurchdrungenes, wie auch wir, die wir nach Materie und Leib uns erkennen und eins sind.

Carriere gewinnt durch diese Weltanschauung die ganze Breite der Welt nach beiden Richtungen des Geistigen, wie des Materiellen, die sich für ihn nicht ausschließen, sondern wie bei Schelling nur Erscheinungsweisen eines Höheren, des Göttlichen sind, dem Alles angehört, in dem das höhere Lebendige, Individuell-Erscheinende aber eine gewisse Freiheit hat, ohne welche der Geist sich nicht manifestiren könnte und der gewöhnlichste Mechanismus herrschen würde.

Ganz einfach ausgedrückt, fußt Carriere damit den extremen Parteien gegenüber auf dem sogenannten Boden der Wirklichkeit oder dessen, was die allgemeine Anschauung für wahr hält. Ein Theil seiner großen Macht über die weitesten Kreise des Publikums geht daraus hervor. Es findet in der That weder Abstraktionsschematismus, noch Materialismus bei diesem Denker, dem sich alle geistigen Bezüge so leicht erschließen, wie er der Natur frei gegenübersteht, ohne irgendwelche Behauptungen des Materialismus anzuerkennen. Er kennt keinen Bruch und somit keinen Sprung vom Geistigen zum Materiellen oder umgekehrt, wie einseitige Denker ihn annehmen und machen müssen, wobei Uebertragung der Begriffsentwickelung auf die Thätigkeit der Welt für die Welt als reines Geistes=, d. h. Denkprodukt, die Nothwendigkeit, daß Bestimmtheit einen Gegensatz voraussetzt u. s. w. oder Annahme eines schließlichen Denkprocesses der Materie — ein wunderliches Wunder der Materie — eingreifen muß, um Widersprüche zwischen dem sogenannten Geiste und der sogenannten Materie zu erklären. Mit dem höheren Begriff Gott tritt Carriere über den Gegensatz solcher Zweiheit. Dann ist überall Göttliches und kann das als göttlich Erschaute überall auch begeistert verkündet werden.

Diese Anschauung selbst, die nun den Fragen, Forschungen und Zweifeln der Jahrtausende angehört, wollen wir hier nicht untersuchen und nicht fragen, ob die Einseitigkeit nicht zumeist die Grenzen hinausschiebt, wenn auch solche Auffassung dann wieder von der Erhöhung darüber alle Gebiete harmonisch überstrahlt und allein gleichsam einen Enthusiasmus der Welteinheit und der Freude an der Welt hervorbringen kann, den die Einseitigkeit nie giebt. Diese wird zur Gedankenöde der leeren Abstraktion oder des schrecklichen grundlosen Schaffungs= und Selbstvernichtungsprocesses führen, sobald sie die vollen Konsequenzen ihrer Anschauungen zieht. In dieser Beziehung ist Carriere eine Zuflucht für Alle, welche nach seiner angegebenen Einheit verlangen; daraus ist sein wahrer hoher Enthusiasmus zu erklären. Das macht ihn zu einem bezeichneten Verkündiger dessen, was er wie in göttlicher Weihe erschaut, wo Andere nur das stumpfe irdische Gewühl sehen. Aber aus seiner Weltanschauung resultiren nun auch Eigenthümlichkeiten, welche die Kritik, rücksichtslos ihre Maßstäbe anlegend, ihm schwer anzurechnen pflegt. Er sieht vielfach als Einheit, was Andern als Entgegengesetztes oder sich Widersprechendes erscheint. Ein Satz, wie z. B. folgender, ist für ihn charakteristisch: „Zur Erklärung der Thatsachen schien es nothwendig, das Leben nicht blos mit Spinoza als Substanz, sondern auch mit Leibnitz als Willen und Selbstbewußtsein zu erfassen, die Wahrheit des Pantheismus mit der des Theismus zu verbinden." Strengere, scharf sich abschließende Geister kann eine solche Verbindung „aus dem Häuschen bringen". Wenn Carriere nun in ähnlicher Weise bald dem sogenannten Mystischen mit Eifer Vorschub zu leisten scheint, dann sich der Naturwissenschaft in die Arme wirft, hier etwa Schopenhauer, Kant, Spinoza u. s. w., dort Plotin, Jakob Böhme, Giordano Bruno, hier Helmholtz, dort Fr. v. Baader, hier Voltaire, dort den heilige Augustin mit gleicher Wärme citirt, dann verliert ein in sich geschlossener, systematischer Geist ihm gegenüber leicht alle Sicherheit und verzichtet darauf, den ihm als Proteus Erscheinenden zu fassen und festzuhalten. Daraus erklärt sich nun weiter einfach Carriere's vielangefochtene Art zu citiren. Er citirt in Zusammenstellungen, welche für andere Auffassungen leicht zu wenig Verbindung haben: er kann die verschiedensten Geister der verschiedensten Zeiten in einem Zuge für sich anführen. Wo er vor Allem das Einheitliche ihrer Anschauungen sieht und begeistert hervorhebt, sieht man nüchtern zuerst die Verschiedenheiten und, statt Belege zu finden, stößt man sich wohl an dem Gegensätzlichen. Statt daß man durch die mit gleicher Wärme behandelten Belege das Thema geklärter, die Hauptsache bestimmter hervorgehoben findet, fühlt man sich nicht selten dadurch verwirrt und hat über die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der beigebrachten schönen Stelle den Faden verloren. Carriere überdeckt dadurch, wo er sich nicht beherrscht, das Architektonisch=Konstruktive seiner Darstellung. Er macht durch eine blüthenprächtige Ueberfülle, daß wir den Wald vor Bäumen nicht sehen; er setzt auf sein eigenes prächtiges Gewand zwanzig schöne Stücke anderer Gewänder — oder, wie wir nun sonst mit Gleichnissen seine Art und Weise schildern wollen. So trifft ihn in seiner Art der Vorwurf, der Jean Paul getroffen hat. Er hält mit seiner Fülle oft nicht Maß. Je mehr er sich beschränkt oder durch seinen Stoff, z. B. geschichtlichen, beschränkt ist, desto trefflicher kommt die Unbefangenheit seines Urtheils,

die Wärme und Höhe seiner Gesinnung, seine Festigkeit bei oft anscheinender Weichheit und die Klarheit seiner Anschauungen zur Geltung. Durch seine Eigenthümlichkeit aber ist es gekommen, daß er, der mit Recht von sich sagen konnte, daß er den Fachgenossen eine ganze Reihe neuer Begriffsbestimmungen und Begründungen zu bieten habe, Klagen zu führen hat, wie wir sie in seinen Vorreden finden. Und das, trotzdem daß er in den wichtigsten ästhetischen Zeit- und Streitfragen Tag für Tag als öffentlicher Vorkämpfer sich so mannigfaltig ausgezeichnet hat. Man braucht nur an den Kampf zu denken, den er für die Rechte der freien Phantasie und des Idealismus hinsichtlich Kaulbach's großer Ideenbilder durchgefochten, als man mit einer wahrhaft Gottschedischen Einseitigkeit sich in den Strom des grade mächtigen und stolz strömenden Realismus warf und nun kaum noch etwas Anderes anerkennen wollte. Man ist in dieser Beziehung in den Kreisen, über welche Carriere sich beklagt, nicht gerecht genug; Strenge des Urtheils und Pedanterie sind von einander verschieden. Doch muß Carriere sich darin mit dem Bewußtsein seiner großen Wirkung auf alle Gebildeten und mit dem Gefühle trösten, große Genossen zu haben: Schiller, Herder u. A. Andererseits läßt er sich wieder durch das Gefühl des Unmuths zuweilen verleiten, seine Rechte und Ansprüche durch ein Einspringen mit seiner Persönlichkeit zu heischen, wo einfache und lächelnde Zurückhaltung besser zu seiner wirklichen Bedeutung und Würde stimmte.

Aber er ist in seinen Vorzügen und Schwächen nun einmal Original, und wir müßten Pedanten sein, könnten wir über Eigenthümlichkeiten, die nur ihm selber schaden, nicht hinwegsehen, um das Bedeutende und Schöne nicht sehen zu wollen, das er mit stets wachsender Kraft und steter Klärung geleistet hat.

Wer die Entwicklung der deutschen Aesthetik im Uebergang von dem Hegel'schen Idealismus bis auf die jüngste Zeit und ihre Strömungen kennen lernen will, der muß Vischer's und Carriere's Werke studiren; beide ergänzen sich. Jeder umfaßt in seiner Weise das ganze Gebiet. Die Art des Einen schließt freilich die des Andern aus. Wer das Ganze überschaut, wird dieser Mannigfaltigkeit gerecht werden können, sich unter Umständen natürlich seinen eignen Weg suchen müssen.

Eines besonderen Hinweises auf die oben angezeigten Werke Carriere's bedarf es nicht. Wir wollen nur für das zweite Werk: die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung, noch bemerken, daß Carriere darin für unsere Zeit auf seinem Gebiete als ein würdiger Nachfolger der Männer auftritt, deren Werke er sich zum Muster genommen zu haben scheint: Alex. v. Humboldt's und des großen, feurigen Ideenbewegers, dem Humboldt selbst nachstrebte — Herder's. Was Herder in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte des Menschen geleistet hat, das hat Carriere in seiner Kunstphilosophie wieder aufgenommen und mit einem Geiste, einem Fleiße und einem Feuer durchgeführt, daß sein Verdienst ein bleibendes ist und durch Eigenart, Quantität und Qualität des Geleisteten eine Bedeutung hat, daß er ruhig die Bemerkungen derer hinnehmen kann, die dies Riesenwerk deutschen Geistes und Fleißes betrachten. Alle seine Kräfte und Vorzüge konnten sich hier reich entfalten. In geklärtem Mannesgeiste ist das Ganze geschaffen. Lächelnd mag er sich selber sagen, wenn er zufällig an Widersacher denken sollte: Macht es mir nach! Thut es mir darin zuvor! Auf dieses Werk kann unsere deutsche Literatur stolz sein. Es wird ein Wahrzeichen abgeben für die kulturgeschichtliche Höhe unserer Zeit. Ein schöneres Lob wissen wir dem Manne nicht zu geben, der es in Decennien langer Arbeit empfangen, gereift und geschaffen hat.

C. Lemcke.

La Toscane au moyen âge, architecture civile et militaire, par Georges Rohault de Fleury. 2 Vols. Paris, Eugène Lacroix. 1872—73. Fol.

„Après avoir visité les différentes contrées italiennes, nous nous sommes senti attiré vers cette Toscane qu'arrosent de si riantes rivières, que couvrent des plaines si fertiles et dont le génie, non moins fécond en grands hommes que le sol en moissons luxuriantes, a fait surgir une telle abondance de monuments. Ses villes hérissées de tours, enveloppées de murailles gardiennes de leur indépendance; ses palais publics tout revêtus d'armoiries; ses forums retentissants; ses fiers édifices qu'on dirai élevés aux accents de la muse de Dante, comme cette ville antique construite par la lyre d'Amphion, sa vie libre, son style grandiose nous ont merveilleusement charmé. — Nous sommes mis à parcourir ces vieilles cités, leurs annales en mains, à dessiner, à mesurer leurs restes d'architecture, et à les relever autant que possible de la ruine. Aidé par les manuscrits, les peintures, les descriptions des chroniqueurs, nous avons tâché de combler les lacunes, de réparer les brèches du temps, enfin de reveiller leur ancienne physionomie en y ramenant les personnages, les costumes et les meubles d'autrefois.

Si les constructions religieuses n'ont pas trouvé place dans notre travail, ce n'est pas assurément que notre coeur ne nous portât vers ses édifices où se manifeste dans son expression le plus sublime génie de l'architecte; mais la demeure de Dieu n'offre pas, au point de vue de l'histoire, autant d'intérêt archéologique: elle semble participer dans une certaine mesure à l'immutabilité de l'Hôte qu'on y adore, et, construite toujours pour le même culte, elle reprend à peu près les mêmes formes dans tous les temps. Pour saisir les différences d'art, d'industrie, de moeurs qui nous séparent du XIIIe ou du XIVe siècle, il faut descendre aux monuments civils et militaires."

Mit solchen enthusiastischen Worten leitet Rohault de Fleury sein großartiges Illustrationswerk ein. Bei dem Ausdrucke „différences d'art, d'industrie, de moeurs" hat er natürlich keineswegs den zeitlichen Wechsel und Wandel des Stiles im Sinne. Denn eben weil jene Profanbauten im Wesentlichen doch Zweckbauten waren, so sind auch die Veränderungen, welche der italienisch-gothische Architekturstil im Laufe der Zeit durchgemacht hat, weniger an ihnen ausgeprägt als an den Kirchen. Die Profanbauten tragen meist nur einen leichten oder partiellen Anflug von Schmuck und höherer Stilisirung. Gleichwohl zeichnen sie sich, so wie sie sind, auch durch gewisse künstlerische Vorzüge vor den kirchlichen aus. Hierauf weist vor Allen unser Schnaase hin. Ueberhaupt bilden seine Worte hierüber zu den citirten von Rohault de Fleury eine anziehende Ergänzung*): „Die Mängel der italienischen Gothik, die uns an den Kirchen auffallen, waren dem weltlichen Bau keineswegs ebenso nachtheilig, ja in gewisser Beziehung günstig. In den Heimathländern des gothischen Stils erschwerte der kirchliche Charakter, der schon in seiner Formbildung liegt, die Anwendung auf Gebäude weltlicher Bestimmung. Hier dagegen war diese strenge Regelmäßigkeit schon beim Kirchenbau soweit gemildert, daß sie der Anlage breiter, kräftiger Massen, heiterer und bequemer Räume, wie sie die bürgerliche Bestimmung fordert, und überhaupt einer freiern Auffassung nicht entgegenstand. Man kann daher diesen Bauten eine größere ästhetische Vollendung zuschreiben als den Kirchen; an Größe der Verhältnisse, an Kühnheit und hohem Schwung stehen sie ihnen freilich nothwendig nach, aber sie sind tadelsfreier, harmonischer. Die künstlerische Bedeutung und somit auch die Spuren des chronologischen Fortschreitens sind in ihnen schwächer, aber das nationale Element entfaltet sich klarer und liebenswürdiger. Der Eindruck, welchen der Anblick italienischer Städte den Reisenden giebt, beruht großentheils auf ihnen; sie wirken wie Naturgebilde, die mit dem Boden verwachsen sind, und keine künstlerische Kritik hervorrufen. Sie sind wie die italienische Nationalität selbst, municipal, haben in den verschiedenen Provinzen und selbst in einzelnen Städten besondere Eigenthümlichkeiten, denen aber doch wieder eine ähnliche künstlerische Anschauung zu Grunde liegt, in der sich vor Allem der freistädtische Geist in seinen verschiedenen

*) Gesch. d. bild. Künste, Bd. VII, S. 231.

Beziehungen ausspricht. Denn bald sind es hohe Burgen mit starken Mauern, wohl verwahrten Eingängen, mäßig verzierten Fenstern, von Zinnen oder einem vorspringenden Wehrgange bekrönt, mit dem unverkennbaren Ausdrucke ritterlicher Kraft, und zwar jenes städtischen Ritterthumes, das nicht auf Abenteuer persönlicher Ehre ausgeht, sondern seinen Ruhm im Kampfe für die gemeine Sache oder auch in aristokratischem Trotze sucht und daher überall mit größeren Massen zu thun hat; bald aber Amtsgebäude mit offenen Hallen im Erdgeschoß, welche die Zugänglichkeit republikanischer Behörden, und mit heiteren Ornamenten, welche den Reichthum des Gemeinwesens ausdrücken, bald endlich Plätze zu Volksversammlungen, welche von Lauben und von verschiedenen Amtslokalen umgeben sind. Diese öffentlichen Bauten stammen sämmtlich erst aus dem XIV. Jahrhundert oder aus der zweiten Hälfte des XIII.; denn bis dahin hatte man vermöge der Einfachheit italienischer Sitte im Freien oder allenfalls in hölzernen Verschlägen getagt. — — Aber auch innerhalb dieses beschränkten Zeitraumes würde eine chronologische Zusammenstellung zwecklos sein; denn die stilistischen Elemente bleiben unverändert, und romanische Formen erhalten sich fortwährend im Gebrauche, bis sie mit der Renaissance verschmelzen."

Rohault de Fleury hat sich schon deshalb mit dieser Publikation ein großes Verdienst erworben, weil wir in einer Zeit hastig geplanter und durchgeführter Projekte, baulicher Umwälzungen leben. Er sagt mit Recht: „En effet, les amis du moyen âge doivent se hâter, s'ils veulent en conserver des fragments; quoiqu'ils n'aient pas en craindre en Italie cette nouvelle sorte de tremblement de terre qui a bouleversé Paris, ils doivent savoir pourtant que les funestes doctrines de nos édiles s'y répandent déjà." Gerade in den Italienern kocht eine besondere Ungeduld der Neuerungssucht. Sie sind ein Handelsvolk, ein Volk öffentlichen Verkehrs, das in jeder Richtung von einer sanguinischen Unternehmungslust getrieben wird. Es ist ein Glück, daß sie noch wenig Geld im Beutel haben. Doch nicht immer werden sie leicht und schlotterig bleiben; sie verstehen es ja vortrefflich, Geld zu erwerben. Ein neuer Aufschwung ist unverkennbar, und bald wird eine Stadt, ein Städtchen nach dem andern mit einem Sprung in die modernen Kleider fahren wollen. Wer weiß, wie lange sie noch in die Lüfte ragen werden, jene dichtgereihten oblongen, markigen Herrschaftsthürme, wie sie noch in San Gimignano stehn? Ehedem waren dort sechzig, jetzt sind es nur noch dreizehn. Fast jedes Jahr wird einer abgetragen. Wie lange noch werden sie unangetastet bleiben, jene alten düsteren Burgpaläste? Wie lange wird man sich noch den ehrwürdigen Rahmen der Mauern, die schmalen Pforten der festen Thore gefallen lassen? In Florenz denkt man daran, die alten Quartiere zu durchbrechen, die Mauern niederzureißen. Die Thore sind schon verschwunden. Pisa säumt auch nicht, den lästigen gothischen Harnisch („armure gothique") abzulegen. Selbst das kleine Pietra Santa folgt dem Beispiel. Als unnützer Trödel werden sie betrachtet, alle die strengen, verschlossenen, aber rein und klar gestalteten Zeichen und Marken der großen Vergangenheit, welche jenen Städten solch ein eigenartiges, scharf profilirtes Aussehen verleihen, so grundverschieden von dem unserer alterthümlichen Reichsstädte, wo die giebelhäuptigen Häuser mit ihren Erkern und Eckthürmchen, meist Holzriegelbauten, nur wenige steinerne und mit reicherem Schmuck (s. g. Nassauerhaus in Nürnberg), die behäbigen spitzdachbekrönten Rundthürme, die complicirten, vielfach umgeformten, geflickten und ergänzten Befestigungswerke, die vermoosten Stadtmauern, die grasigen Stadtgräben, die engen und niedrigen Ausfallthore mit all ihrem abenteuerlichen Beiwerk, kecken Schutzflanken, pfefferbüchsengleichen Seitenthürmchen (Rothenburg), ein so phantastisches, beinahe bizarres Ensemble bilden. Beiderlands, in Italien wie in Deutschland, stehen diese Dinge freilich vielfach den Zwecken der Gegenwart im Wege. Die Art aber, wie gewöhnlich der weise Stadtrath abhelfen will, ist überstürzt und radikal. Sofern man nur die Mittel hätte, würde man am liebsten tabula rasa machen und eine ganz neue Stadt hinstellen, regelrecht, sauber, quadratförmig, elegant, aber langweilig.

Angesichts dieser verworrenen, herzlosen Unruhe des heutigen Treibens gewährt es eine schöne Befriedigung, solch ein edles Werk in die Hand zu bekommen, das mit Geduld und Liebe die Spuren der Zeit zurückverfolgt und das liebenswürdige Bild der toskanischen Gothik für das Auge der Gegenwart und Zukunft mit lebensvollen, behenden Zügen fixirt. Rohault de Fleury

gewährt auf Grund gediegener, umsichtiger Studien eine reiche, volle, ganze Anschauung. Sein Buch ist das echt wissenschaftliche Werk eines Künstlers, das Kunstwerk eines Gelehrten. Man sieht ihm keine Mühe an, und doch welche Mühe und Arbeit steckt dahinter!

Mit Ausnahme der in den Text eingefügten Holzschnitte (Initialen aus Miniaturen u. dgl.) sind sämmtliche Blätter mit der Nadel ausgeführt. Man glaubt beinahe, Federzeichnungen in Sepia vor sich zu haben. Der frische, ergiebige und doch schlanke, fast magere Vortrag ist nicht nur vom allgemein technischen Standpunkt aus meisterhaft zu nennen, sondern er korrespondirt auch merkwürdig sympathisch mit dem bestimmten Stilgepräge dieser toskanischen Gothik. Rohault de Fleury läßt so gleichsam mimisch schon durch seine Darstellungsart den bestimmten Habitus der Zeit, den Sinn der Steine, den genius loci sprechen. Damit ist nichts Geringes geleistet. — Leider können wir dasselbe nur von den wenigsten der wenigen deutschen Kunstpublikationen sagen!

Wie billig, beginnt das Werk mit Florenz und führt uns zuerst die „besonnene und männliche“ Gestalt (style sobre et mâle) des Palazzo della Signoria in seinen verschiedenen Umwandlungen und Details vor. Dann folgen die Loggia della Signoria, der Palazzo del Podestà, die ehemalige Kornhalle Orsanmichele, die Loggia del Bigallo, sowie andere jetzt verbaute herrschaftliche Loggien, der Ponte Vecchio, Crucifixsäulen, die Befestigungen, Pforten, Kriegsmaschinen, der Palazzo del Bargello und della Communità; dann die Befestigungen in Lucca, herrschaftliche Thürme, Paläste und Befestigungen Pisa's, Plan, Mauern und Kriegsmaschinen des Pisanischen Burgfleckens Cascina.

Der zweite Band enthält erstens eine eingehende Schilderung Siena's. Ebenso genau und gründlich wie der Palazzo Vecchio in Florenz wird hier der Palazzo Pubblico behandelt. Eine Reihe von Radirungen führt uns alles Wesentliche vor: die Hauptfront, die Piazza del Campo — das vorzüglichste Blatt der ganzen Sammlung*) —, den Hauptplan des Palastes und der Umgebung, Details, Durchschnitt, Seitenfaçade, Grundriß des Erdgeschosses, Ansicht der Piazza von der Porta di Salaia aus, Grundriß des ersten Stockes, Thurm des Palastes, die Außenkapelle, den Saal des Papstes, den Corte del Podestà. Im Weiteren folgen: Loggia della Mercanzia, Palazzo Vivarelli, Tolomei, Landi, Marescotti, Grotanelli, Cassero Salimbeni, Gassenansichten, Arco della Galluzza, die Brunnen, Befestigungen, Pforten, kastellartigen Paläste und Villen. Dann das für jene Zeit heute noch typisch bezeichnende, ächt mittelalterliche San Gimignano, mit all seinen wesentlichen Einzelheiten in sieben Blättern vertreten; ferner das felsenhohe, uralte Volterra, welchem die Ehre zukommt, das erste Rathhaus erbaut zu haben, „l'honneur d'inaugurer l'usage des hôtels de ville des Prieurs, en 1208,“ gleichfalls in sieben Blättern. — Die zweite Hälfte bringt schließlich noch werthvolle Ergänzungen zum ersten Bande: Paläste, Brücken, Thürme, Arsenal, Uferstraßenansicht, Hafen Pisa's, dann den Burgflecken Vico Pisano in zwei Blättern und andere Pisanische Vorwerke: San Miniato, Nozzano, Ripafratta, Carrara, Pietra Santa; ferner Befestigungen, Thürme, Paläste, Villen von Lucca, Pistoja, Prato; desgleichen Weiteres von Florenz, Mühlen, Pforten u. A.; zum Schlusse Pläne und Einzelheiten aus Ortschaften im oberen Arnothal, von Poppi, San Giovanni, Arezzo, Montepulciano.

Somit liegt dieses unschätzbare Werk nun vollendet vor uns. Nicht daß es seinen Gegenstand quantitativ vollständig erschöpft hätte — das wäre wohl ein Ding der Unmöglichkeit, — aber das Wichtigste im Großen und Kleinen ist zum Mindesten vollauf vertreten. Sollte übrigens Rohault de Fleury noch einmal in die Toscana kommen und noch auf andern Pfaden, auf abseits führenden Nebenwegen, auf jenen alten, von den Schienengeleisen überholten Heerstraßen weiteres Charakteristische finden (z. B. in dem sienesischen Burgflecken Buonconvento u. a.), so möge er überzeugt sein, daß wir trotz dem reichen, köstlichen Mahle, das er uns hiemit bescheert hat, immer noch ein Stücklein Appetit übrig haben für einen neuen Band.

R. B.

---

*) Hiernach der Holzschnitt an der Spitze dieses Heftes. A. d. R.

Das Portrait des venetianischen Patriciers Marcantonio Barbaro von P. Veronese im Belvedere zu Wien.

Dieses schöne Portrait ist neuerlich Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit geworden. Der französische Schriftsteller Herr Charles Yriarte ziert mit einer in Kupfer radirten Reproduction des Bildes den Titel seines interessanten Buches: „La vie d'un Patricien de Venise au seizième siècle etc. Paris, E. Plon & Comp. 1874." und widmet dem Originale im Belvedere eine längere Besprechung.

Mit großer Wärme drückt Yriarte seine Freude darüber aus, im Belvedere zu Wien das durch den Pinsel des Paul Veronese lebend erhaltene Gesicht des Patriciers gefunden zu haben, welchem er bis dahin in den verschiedenen Archiven Venedigs vergebens nachgeforscht hatte.

Wir begreifen vollständig die „Bewegung", die sich seiner bemächtigte, als ihm der Zufall eine so werthvolle Bereicherung seines Materiales zuführte, und es freut uns, daß dieses in Wien geschehen konnte; aber wir bedauern, daß der emsige Forscher sich nicht veranlaßt sah, von den Daten, welche ihm in Wien über dieses Bild zur Verfügung standen, eingehenden Gebrauch zu machen. Herr Yriarte reproducirt die auf dem Bilde befindliche Inschrift wie folgt:

„IMO. Domino Mahomet Pacha Musulmanorum visiario amico optimo. M. A. B. F."

Auf dem Bilde dagegen steht:

IMO
domino Mehemet
Musulmanorum
(Imperatoris) visirio amico
*)(nostro) optimo

Darunter das nebenstehende Monogramm.

Die vollständig deutlich und rein erhaltenen Chiffern desselben, welche die sechste Zeile bilden, sind bisher noch unerklärt geblieben. Sie messen 4 Cm. und sind auf dem Papiere der Depesche, also auf lichtem Grunde, fast schwarz geschrieben angebracht, so daß über ihre Gestalt kein Zweifel zulässig ist. Sie können in I. M. A. F. und R. zerlegt werden, aber diese Buchstaben sind — mit Ausnahme von M und A — im gegebenen Falle kaum in eine Beziehung zur Darstellung zu bringen.

Im Buche Yriarte's sehen wir statt dieses Monogrammes die vier deutlichen Lapidarbuchstaben: M. A. B. F., deren Sinn dann allerdings sehr naheliegend — wenigstens was die drei ersten Buchstaben betrifft — auf den Namen des Dargestellten zurückgeführt werden kann.

Noch ein weiteres Bedenken erlauben wir uns auszusprechen:

*) Die in Klammern gebrachten Worte: (Imperatoris) und (nostro) sind, da sie am äußersten Rande des Bildes angebracht waren, im Verlaufe der Zeiten zerstört worden und können nur mehr aus älteren Citaten dieser Inschrift und aus ihrem Sinne als die muthmaßlich richtigen angenommen werden. Ebenso mag es sich mit dem von Yriarte hinzugegebenen Worte „Pacha" verhalten, obwohl es nirgends in älteren Kopien dieser Schrift zu finden ist.

Herr Yriarte sagt nichts von der Provenienz des Bildes, und es scheint uns, daß jene Stelle im Buche, wo der Herr Autor von seiner Begegnung mit diesem Portrait im Belvedere spricht, geeignet sei, ein für Wien unliebsames Mißverständniß hervorzurufen. Man erhält den Eindruck, die Entdeckung des Bildes und dessen Bedeutung, sowie die Erkenntniß, daß es Marcantonio Barbaro vorstellt, datire erst von der Zeit her, da der Autor im verflossenen Jahre die Belvederegalerie besuchte, wodurch die Leser in den nahe liegenden Irrthum gerathen könnten, anzunehmen, man habe früher in Wien die Bedeutung des Bildes und den interessanten Gegenstand seiner Darstellung nicht gekannt.

Es wird deßhalb gewiß nicht überflüssig und auch für die Freunde des trefflichen Buches des Herrn Yriarte von Interesse sein, wenn wir hier die Darstellung der Provenienz des Bildes geben. Daraus wird leicht entnommen werden können, daß man von diesem Portrait in Wien nicht nur schon seit zwei Jahrhunderten in genauer Kenntniß ist, sondern daß man in allen seit dieser Zeit veranstalteten Inventarien und Katalogen davon berichtet hat.

Es ist eine Erwerbung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, des Gouverneurs der Niederlande in den Jahren 1646—1656, und kam im Jahre 1657 mit der unter Teniers' künstlerischem Beirath von diesem kunstsinnigen Fürsten begründeten Sammlung nach Wien, in deren Inventar vom Jahre 1659 es das erste Mal angeführt erscheint. Es konnte nicht sicher gestellt werden woher es der Erzherzog bekam, doch liegt die Annahme nahe, daß es gleich anderen Bildern der venetianischen Schule aus Venedig gekommen ist. Nach seiner Ankunft in Wien wurde es in der kaiserlichen Stallburg, welche zur Aufnahme der Galerie eingerichtet worden war, aufgestellt. Dort wurde es 1733 vom Maler Storffer in seinem Miniaturwerk, welches die vereinigten kaiserlichen Kunstsammlungen darstellt, gemalt und von Stampart in seinem Kupferwerke „Prodromus" (1735) gestochen. Nach der Uebersiedlung der Galerie in das Belvedere im Jahre 1777 nimmt es Mechel in seinen Katalog vom Jahre 1781 auf und führt es in folgender Weise an:

„ 48. Von Paolo Veronese. Das Portrait des edlen Marcantonio Barbaro, venetiani-
„ schen Botschafters oder (Bailo) an den türkischen Sultan Selim II. in den
„ Jahren 1569*) bis 1574; er ist in einem Kaftan mit entblöstem Haupte und
„ einem Diplom in der Hand abgebildet, worauf man folgendes liest:

Mechel citirt hier die bekannte Inschrift, sammt den Worten „Imperatoris" und „nostro", welche letzteren er also wahrscheinlich noch auf dem Bilde fand, und fährt dann fort:

„ zu seiner Rechten sieht man durch eine Fensteröffnung in der Ferne den Kanal des
„ schwarzen Meeres, auf einer Seite das Serail und auf der anderen die Vorstadt
„ Topchana."

Ebenso erscheint es später (1796) im Kataloge Rosa's und in den Inventarien der Galerie. Albert Krafft's Katalog vom Jahre 1835, Seite 11 reproducirt die Beschreibung des Bildes aus Mechel sammt Inschrift und setzt noch ein Facsimile der letzten zwei Chiffern hinzu. Krafft's, in Bezug auf Datenerforschung so vortrefflich begonnener, aber leider durch seinen Tod unterbrochener „historisch-kritischer Katalog" vom Jahre 1854 endlich bringt auf Seite 145 folgende eingehende Darstellung:

„ — Bildniß des Marcantonio Barbaro, venetianischen Botschafters an der osmanischen
„ Pforte unter Suleiman dem Großen."

Nachdem hier auch Krafft die Beschreibung des Bildes und das Citat der Inschrift eingefügt, fährt er fort:

„ Der Dargestellte, ein Mann von kräftiger Haltung in bestem Alter ist aus einem
„ berühmten venetianischen Hause, ein Bruder des gelehrten Daniele Barbaro, Patriar-
„ chen von Aquileja. Er löste im Jahre 1568 den venetianischen Bailo oder Bot-
„ schafter an der türkischen Pforte, Yoranzo ab, und vertrat die Republik Venedig bei
„ Sultan Suleiman dem Großen durch 4 Jahre, und die zwei folgenden bei dessen
„ Sohne Selim II., unter sehr schwierigen Verhältnissen. Er blieb trotz des Krieges
„ zwischen den beiden Mächten, in welchem die Türken Cypern eroberten und die be-
„ rühmte Seeschlacht bei Lepanto geliefert wurde, in Konstantinopel und mußte den

*) Mechel irrt hier. Es soll richtig heißen: 1568.

„ unvortheilhaften Frieden vom Jahre 1573 unterzeichnen. Gleich darauf ging er
„ zur Grenzberichtigung nach Dalmatien ab. (Sein Botschaftsbericht vom Jahre 1573
„ befindet sich in der k. k. Hofbibliothek.) Im Jahre 1572 war er während seiner
„ Abwesenheit zum Prokurator von San Marco erwählt worden, und im Jahre 1593
„ endlich stand er als Proveditore der Republik dem Baue der Festung Palma nuova
„ in Friaul vor. Das mit einer Bulle versehene Diplom, welches er gleichsam vor-
„ weist, soll vielleicht sein Beglaubigungsschreiben bedeuten. Der in der Aufschrift
„ genannte Vesir ist Mohamed Sokolli, der berühmte Großvesir jener Zeit, der die
„ nach dem Tode des Sultans Suleiman sinkende Macht des osmanischen Reiches allein
„ noch während dessen beiden Nachfolgern stationär erhielt. Die Bedeutung der Chiffern
„ unter der Aufschrift ist mir nicht klar; auf den Namen des Vorgestellten lassen sie
„ sich nicht auslegen, noch weniger darf an den des Künstlers gedacht werden."

Waagen, in seinen „Kunstdenkmälern in Wien", I, Seite 26 spricht ebenfalls von dem Bilde, indem er zugleich auf Krafft's Katalog verweist. Das letzte — bis zum Erscheinen des gegenwärtig in Arbeit stehenden neuen Kataloges — noch im Verkehr befindliche „Kurzgefaßte Verzeichniß" der Galerie vom verstorbenen Direktor Erasmus von Engert nennt, gleich allen anderen Katalogen, Namen und Stand des Dargestellten.

Die hier gegebene, gedrängte Darstellung dürfte vielleicht als Ergänzung der bei Yriarte gebrachten Notiz nicht unwillkommen sein, andererseits aber zugleich den Nachweis geliefert haben, daß Paul Veronese's Marcantonio Barbaro seinen Ehrenplatz in der kaiserlichen Belvederegalerie als ein sehr gut bekannter, alter Freund behauptet, der seinen Namen, seinen Stand und seine Herkunft schon seit geraumer Zeit zu erkennen gegeben hat. Außerdem könnte die Beigabe der beiden großen Chiffern in treuem Facsimile vielleicht geeignet sein, weitere Fachkreise für dieses räthselhafte Monogramm zu interessiren und so indirekt zu dem endlichen Zustandekommen einer richtigen Erklärung desselben beizutragen.

Eduard v. Engerth.

Notizen.

Unfehlbare Niederlage benennt Eduard Grützner die heitere Scene aus dem Klosterleben, welche in unserer Radirung von Adolf Neumann vortrefflich und kaum ohne irgend welche Einbuße an der feinen psychologischen Wahrheit des Vorgangs wiedergegeben ist. Schon dieser Titel kennzeichnet den Humoristen, dem „eine Partie Sechsundsechzig" oder dergleichen den Inhalt des Bildes zu deutlich und doch wieder nicht deutlich genug ausgesprochen haben würde. Die verständig angeordnete Komposition trägt nirgends das Merkmal der Absichtlichkeit und hat den großen Vorzug, jedes Wort der Erklärung überflüssig zu machen. Superkluge Leute freilich haben auch hier nach Satire gesucht, wo doch nur der Humor als harmloser Lacher der Kurzweil nachgeht, und einer der zahlreichen Lichtenberg's der Wiener Weltausstellung, der sich um den Münchener Hogarth verdient zu machen bemüht war, hatte glücklich das tiefere Geheimniß des künstlerischen Gedankens an das Tageslicht gefördert, indem er in dem siegesgewissen Forstmanne in Stulpenstiefeln, der mit kühler Seelenruhe den blauen Dunst vor sich hinbläst, den Repräsentanten der staatlichen Ordnung erkannte, der noch lange nicht seinen letzten Trumpf ausgespielt hat. Daß der feiste Klosterbruder in der braunen Kutte bei dieser Kombination als der Vertreter des kanonischen Rechtes erscheint, ist selbstverständlich. In die Enge getrieben, bleibt ihm keine Wahl mehr, als Farbe zu bekennen. Wir sind überzeugt, daß der Künstler energisch Protest erheben wird gegen diesen Versuch, ihn schon bei lebendigem Leibe mit einem

verfänglichen Ideenreichthume auszustopfen. Zum Glück hat auch unser biederer Pater keinen Zug von Streitbarkeit in seinem ganzen Wesen, keine Spur davon, daß ihm die Milch der frommen Denkart in gährend Drachengift verwandelt sei. In Grützner's Naturell ist kein Tropfen Aetzlauge, aber eine gute Dosis von Kohlensäure, die den Kopf aufräumt und den Athem leicht macht. Mit objektivem Behagen verfügt er über seine Figuren, deren Klassentypus und Individualität er mit der sicheren Hand des Menschenkenners zeichnet, deren seelischen Antheil an der Komik der Situation er ohne Rückstand zur Geltung bringt. Ueber die malerischen Qualitäten des Gemäldes hat bereits eine berufenere Feder berichtet (VIII. Jahrgang, S. 121). Wir verweisen unsere Leser auf diese Stelle, die noch weitere Beiträge zur Charakteristik Grützner's enthält. S.

* **Die Planken, von J. v. Ruisdael.** Dieses anmuthige, aus verschiedenen früheren Publikationen in der Kunstwelt wohlbekannte Bild hat in der neuesten Zeit dadurch ein erhöhtes kunstgeschichtliches Interesse gewonnen, daß über seinen Urheber von mehreren Seiten erwünschtes Licht verbreitet worden ist. Es darf nämlich (vergl. Zeitschr. 1872, S. 170) jetzt wohl als ziemlich feststehend betrachtet werden, daß wir als den Urheber nicht Jakob Ruisdael, sondern dessen Vater Isack zu betrachten haben, und zwar, daß unser Bild zu den Hauptwerken dieses dritten (oder vielmehr, da auch ein jüngerer Jakob, Salomon's Sohn, Maler war, vierten) Repräsentanten der berühmten Harlemer Künstlerfamilie zu rechnen ist. So entschieden die Darstellung durch Motiv und Auffassung der jüngeren Schule angehört, als deren Hauptmeister Jakob Ruisdael dasteht, so bestimmt unterscheidet sie sich doch von diesem durch die Art und vornehmlich durch den Geist der Behandlung, worin höchstens einige Jugendbilder Jakob's gewisse Anklänge an die Weise des Vaters darbieten. Diese ist bei aller Feinheit der Empfindung für das Naturleben doch eine vorherrschend nüchterne, realistische, während Jakob's hervorragendste Eigenschaft die poetische Tiefe und Großartigkeit der Naturanschauung ist. Auch in malerischer Hinsicht bleibt das Werk des Vaters hinter den höchsten Qualitäten des Sohnes zurück. Er geht zwar mehr in das Detail ein und läßt die Lokalfarbe zu stärkerer Geltung kommen, als ein van Goyen. Aber der Zeichnung fehlt der edle Schönheitssinn, dem Kolorit fehlt die Sattigkeit und der Schmelz, welche den Bildern des Sohnes eigen sind. Ueber das Motiv der Darstellung brauchen wir nichts weiter zu bemerken, da die beigegebene Radirung es in allen Einzelheiten getreu reproducirt. Die Malerei stimmt mit der Charakteristik Isak's, welche Bode an der angeführten Stelle gegeben hat, in den wesentlichen Punkten überein. Dort ist auch das im Vordergrunde rechts angebrachte Monogramm in Naturgröße nachgebildet. — Auf Holz; 52 Cent. h. und 80 Cent. br.





J. Ruisdael pinx. L. Fischer sculp.

DIE PLANKEN.

Das Original in der K.K. akadem. Galerie zu Wien



E. BURG PINX — CH. COURTRY SC.

LE FUMEUR

Collection de Mr Suermoudt.

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A Salmon. Paris

Die Galerie Suermondt.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

IV.

Die vlämische und die holländische Schule. — Genre, Landschaft, Thierstück, Stillleben u. s. w. — Niederländische Handzeichnungen.

Schon Bürger hat darauf aufmerksam gemacht, daß die gepriesenen Meister der holländischen Feinmalerei in der Galerie Suermondt nicht zu finden seien, selbst nicht Gerard Dou und Franz van Mieris der Aeltere, die doch in ihren besseren Arbeiten Meister von hoher Bedeutung sind. Nicht die sauberen, gefälligen, zierlichen Künstler, sondern die kühnen und wahrhaft genialen spielen hier die Hauptrolle.

Adriaen Brouwer möge zuerst genannt werden unter den vlämischen Sittenmalern; denn zu diesen, nicht zu den holländischen müssen wir ihn nach den neueren Forschungen von Wilhelm Schmidt eigentlich zählen, obwohl wir uns wesentlich auf den Standpunkt stellen, den der Referent der Zeitschrift in dieser Frage eingenommen hat, und bei Brouwer jedenfalls nicht die Einwirkung von Frans Hals und den Holländern übersehen wissen wollen, mag er herstammen, woher er will, und seine eigentliche Lehrzeit immerhin in der engeren Heimat durchgemacht haben. Brouwer ist eben beiden Schulen gemeinsam, jede wäre unvollständig ohne ihn. Unter den sieben Bildern, welche die Suermondt'sche Sammlung von diesem seltenen, in Berlin bisher gar nicht vertretenen Meister aufweist, ist eins, das Schmidt's nachdrücklichen Hinweis auf Brouwer's Herauswachsen aus der flandrischen Schule, auf seinen Zusammenhang mit dem alten Bauernmaler Pieter Brueghel deutlich bestätigt. Es ist ein sehr derber, launiger Bauerntanz, mit dem bekannten, aus A. B. gebildeten Monogramm des Meisters bezeichnet. Ein dicke Frauensperson fällt besonders auf. Die Sache geht in freier Luft vor, was bei Brouwer selten genug ist; links steht das Wirthshaus; die Landschaft, in die man hinausblickt, hat mit Teniers Verwandtschaft.

Das schönste Bild des Meisters in dieser Galerie, eins der vorzüglichsten, die überhaupt von ihm existiren, ist der eingeschlafene Bauer im Wirthshause. Die Lichtwirkung, durch welche das feine humoristische Leben erst recht zur Geltung kommt, ist

wunderbar. Der volle Lichtstrahl fällt auf den rothen Rock des Schläfers. Die Töne sind von höchster Leuchtkraft und stufen sich in größter Zartheit der Uebergänge von der klaren Durchsichtigkeit der vorderen Partieen bis zur geheimnißvollen Dämmerung des Hintergrundes ab. Unter den anderen Bildern gehört die Prügelei von Bauern in der Schenke der besseren Zeit des Meisters an. Eine ältere Frau, die ihren Halskragen vor dem Spiegel befestigt, ist in der Auffassung charaktervoll, in der Behandlung schlicht, der holländischen Schule näher stehend. Ein Raucher mit dem Bierkruge zeichnet sich durch seinen prächtigen Philisterkopf, seine phlegmatische Behaglichkeit aus. Ganz kürzlich hatte Herr Suermondt auch noch einen zweiten rauchenden Zecher erworben, der, im Profil, mit graugelbem Kittel angethan, in einem zum Lehnstuhl umgewandelten Fasse sitzt. Eine Wiederholung dieses kecken, leicht hingeworfenen Bildchens ist kürzlich für die Galerie des Belvedere in Wien erworben worden. Eine besondere Seltenheit ist endlich eine Mondscheinlandschaft von Brouwer, aus der Brentano'schen Sammlung. Auch dies Bild zeigt das Monogramm, es ist unzweifelhaft echt. Bei einfacher Scenerie mit Wasser, einer Hütte und einer Gruppe von Bauern, die hier ganz leicht, nur als Staffage hergesetzt sind, entfaltet sich hier eine phantastische Kühnheit der Wirkung, wahrhaft poetisch empfunden, bei einem meisterhaften und kecken Vortrag.

Von J. van Craesbeek, dem Nachfolger Brouwer's, ist das ganz kleine Brustbild eines Bauern da, jenem sehr verwandt, mit dem aus C und B gebildeten Monogramm bezeichnet. David Teniers d. J. erscheint auf seiner Höhe sowohl in einem seiner launigsten Höllenbilder: der böse Reiche, der bei seiner Ankunft in der Hölle von einer drolligen Sippschaft von Teufeln in Empfang genommen wird, als auch in einem Bauertanz vor dem Wirthshause mit kleinen Figuren und landschaftlichem Hintergrunde, aus der Sammlung Schönborn in Wien. Von David Rykaert sehen wir ein sehr hübsches Bildchen, einen Dorfnarren, den ein Bursch verspottet. Sein Schüler und Schwiegersohn Gonzales Coques ist durch eins seiner liebenswürdigsten und feinsten Porträts in dem kleinen Maßstabe vertreten, in dem er soviel Eleganz mit so weichem und doch kräftigem Vortrag zu verbinden wußte. Es gilt für das Bildniß des Schriftstellers Cornelis de Bye. Der junge Mann im silbergrauen Kleide macht eben im Schreiben eine Pause; die Feder in der Rechten, den Brief in der erhobenen Linken, lehnt er sich behaglich in den Sessel zurück. Unter den flandrischen Bildern erwähnen wir noch ein paar hübsche kleine Landschaften von J. van Artois und Jan Both, ein lebendiges Strandbild von Bonaventura Peeters und zwei Marinen von dem seltenen Adriaen van Artveld. Von Frans Snyders sind eine geniale Studie, mehrere Köpfe von Hunden darstellend, sowie ein gutes Stillleben da. Noch vorzüglicher ist J. Fyt durch mehrere Gemälde vertreten, unter denen das größte, 1859 aus der gräflich Stolberg'schen Sammlung erworben, mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1649 bezeichnet ist. Es stellt in ansehnlichem Format todtes Wild, Jagdhunde und landschaftliche Ferne dar; bei glücklicher Vertheilung des Lichtes vereinigt es Kraft des Vortrags und gediegene Durchführung.

Unter den Holländern sei zuerst jener große Meister genannt, dessen Wiederentdeckung für die Kunstgeschichte das Werk W. Bürger's ist: Jan van der Meer aus Delft. Seine Gemälde in der Suermondt'schen Sammlung sind von der neueren Kunstliteratur so erschöpfend behandelt worden, daß wir kaum bei denselben zu verweilen brauchen. L. Flameng's Radirung stellt das ländliche Gehöft dar, in welchem Bürger zuerst denselben Meister wiedererkannte, der die Ansicht von Delft in der Galerie des

Haag und die Scene vor einem städtischen Hause am Kanal in der Sammlung Six van Hillegom zu Amsterdam gemalt hat. Ein kleines weißes Giebelhäuschen mit Fensterläden, die außen grün und innen roth sind, hohe Linden, die ihren Schatten auf die hell beschienene Wand werfen, ein paar Figürchen, die frappant und sicher in diese Scenerie gesetzt sind, das ist das Ganze. Mit äußerster Einfachheit ist ein Stück Wirklichkeit herausgegriffen, aber mit so feinem Gefühl und mit so unerreichter Lichtwirkung und Luftperspective, mit so vollendetem Schein der Existenz, daß dies Bild eins der größten Wunder der Malerei bleibt.

Eine Dünenlandschaft dagegen können wir nicht dem Delft'schen van der Meer zuschreiben, sondern dem älteren Jan van der Meer von Harlem. Bürger war auch schon 1869 geneigt, dies zu thun und seine früher ausgesprochene Ansicht zu modificiren, ohne aber zur vollen Sicherheit in dieser Frage zu gelangen. Eine Ansicht von Delft nach der Pulverexplosion läßt sich wohl auch kaum als Arbeit van der Meer's aufrecht erhalten. Bürger's frühere Vermuthung, diese sei vielleicht auch von Daniel Vosmaer, der denselben Gegenstand sonst mehrfach gemalt hat, wäre genauer zu prüfen.

Ein mit dem vollen Namen bezeichnetes Bild des Delft'schen van der Meer wurde von Herrn Suermondt aus dem Besitze Bürger's, kurz vor dem Tode desselben, erworben: eine junge Dame, die vor einem Tische stehend, auf den etwas entfernt hängenden kleinen Spiegel schaut und ihr Halsband umthut. Die blonde Holländerin ist weder geistvoll noch schön, Züge und Ausdruck haben nichts Ungewöhnliches, aber die malerische Feinheit und die Tonwirkung sind ganz außerordentlich. Drei Töne beherrschen das ganze Bild: das Citrongelb der Jacke, welche die Dame trägt, das Schwarz in der Vase und in den Stoffen vorn auf dem Tische und das Perlgrau des Hintergrundes. Ein anderes Gemälde des „Proteus" van der Meer, der „Belleblaser", d. h. ein Junge, der Seifenblasen macht, ist von dem obengenannten Bilde in der Behandlung sehr verschieden und kommt der Rembrandt'schen Schule, dem Fabritius, dem Pieter de Hoogh, näher. Der Junge sitzt in einem eng umschlossenen Hofraum mit allerlei altem Gerümpel, das aufgehäuft daliegt, mit rothen Ziegeldächern und goldenem, scharf einfallendem Sonnenlicht. Es ist ein Effekt voll merkwürdiger Kraft, Wahrheit und Poesie.

Eine sitzende junge Frau von Gabriel Metsu, den rechten Arm auf einen Tisch gelehnt, ein Weinglas in der Hand, ist ein schlichtes und gefälliges Bild des Meisters, mit dem Namen bezeichnet, erst neuerdings erworben und früher in der Sammlung des Fürsten Radziwill zu Warschau. Ein weit größerer Schatz, welcher der Sammlung bereits länger angehört, ist das Bildniß von Metsu's Mutter, eins der wenigen lebensgroßen Porträts, die der Künstler gemalt, eine würdige und einfach aufgefaßte Alte mit anziehend-gutmüthigem Ausdruck, sehr kräftig in der Farbe. Waagen und Bürger haben die Behandlung mit van Dyck verglichen. Man merkt hier nicht, daß der Künstler für gewöhnlich an einen viel kleineren Maßstab gewöhnt war. Mit Recht betont Waagen die breite Pinselführung, das feine Gefühl, und hebt besonders hervor, wie gut jenes Maß im Detail beobachtet worden, das der Größe entspricht.

Als Bürger's Buch über die Galerie Suermondt erschien, fehlte ihr Gerard Terborch noch ganz. Seine Hoffnung, daß diese Lücke noch ausgefüllt werden würde, hat aber volle Bestätigung gefunden; in sieben Nummern tritt er hier auf. Eins jener vor Allem gepriesenen Conversationsstücke mit einer jungen Frau im Atlaskleide ist zwar nicht dabei. Da aber die Berliner Galerie eins der vorzüglichsten, die sogenannte

väterliche Ermahnung schon besitzt, ist es doppelt erfreulich, daß gerade ganz andere Seiten von Terborch's Produktion hier vertreten sind. Ein Bild, welches den Namen und die Jahrzahl 1639 aufweist, ist kunsthistorisch merkwürdig als ein Jugendwerk, denn Terborch zählte damals erst einundzwanzig Jahr. Es ist ein Interieur mit einem Arzte, der das Wasser beschaut, und einer Frau, die auf seinen Bescheid wartet. Diese ist noch ziemlich unvollkommen, Terborch's Meisterschaft in der Individualisirung ist noch wenig entwickelt, aber der feine Silberton ist schon da. Desto bedeutender ist das Bild, das wir hier in Courtry's Radi' ung vor uns haben: der Raucher, ein junger Soldat, der in stiller Behaglichkeit am Tische sitzt, auch noch aus des Meisters früherer Zeit, von vollendeter Feinheit der Durchführung und zugleich kraftvoll und kühn in der Pinselführung. Bezeichnet ist das Bild nicht, ebensowenig das dritte, das wegen der Ungewöhnlichkeit des Gegenstandes überrascht; es stellt nämlich das Innere einer Kirche dar. Aber unverkennbar ist der Meister auch hier in den fünf Figuren des Vordergrundes, zwei eleganten Damen und drei Herren, unter ihnen ein höchst charakteristischer Alter, von großer Einfachheit und Zartheit, und man kann kaum daran zweifeln, daß auch das Uebrige von derselben Hand ist.

In keiner anderen Sammlung kann man aber Terborch so vollständig als Porträtmaler kennen lernen. Da haben wir zunächst drei kleine, gemeinschaftlich eingerahmte Studien zu zehn Köpfen seines berühmten Hauptwerkes in der Bildnißmalerei der Gesandten des Friedenskongresses zu Münster (1648), jetzt in der Nationalgalerie zu London. Dann zwei sehr einfache liebenswürdige Brustbilder: Terborch's Onkel, der Steuereinnehmer van Marienburg mit seiner Gattin; beide Bilder wurden bis zum Jahre 1868 in der Familie bewahrt, das Porträt der Frau, das feinste von beiden, trägt das Monogramm. Ausführlicher hat der Herausgeber ihrer im fünften Bande der Zeitschrift, S. 113, gedacht. Noch bedeutender ist endlich das kleine Bildniß eines Herrn in ganzer Figur, der schwarzgekleidet neben einem Tische mit Sammet-Decke steht, mit dem Monogramm bezeichnet und von vollendeter Durcharbeitung der Formen.

Schon seit längerer Zeit befand sich ein Gesellschaftsbildchen aus der Haarlemer Schule in der Sammlung, das für Dirk Hals galt, von Bürger anerkannt und unter die guten Proben seiner Kunst gerechnet ward. Auf diesem ist nun ganz neuerdings der Name eines anderen Meisters, der allerdings von Dirk Hals abhängig ist, entdeckt worden: des Pieter Codde, den W. Bode vor kurzem erst der Vergessenheit entrissen hat. Namentlich in den Wiener Sammlungen haben sich nach und nach verschiedene Arbeiten von ihm nachweisen lassen, keine aber ist an geschmackvoller Anordnung, solider Durchführung und eleganter Stoffmalerei bei satter Farbe vielleicht so hochzustellen, wie das hiesige Bild: ein Interieur mit einer Carnevalscene, ein paar Cavalieren, zum Theil maskirt, singend und musicirend.

Caspar Netscher und Slingelandt sind durch zarte kleine Männerbildnisse vertreten. Von Adriaen van Ostade sehen wir ein kleines Interieur mit einem Bauern am Kamin, mit dem Namen und der Jahrzahl 1667. Noch wichtiger ist ein Bild von Isaak van Ostade, aus dem Jahre 1641, eine Bauernfamilie am Heerde, mit prächtiger Wirkung des einfallenden Sonnenlichts. Quirin van Brekelenkam lernt man hier im Genrebilde, wie im Stillleben kennen. Abraham Diepram's Häringsesser kommt dem Jan Steen an energischem Humor und an Kraft des Vortrags nahe.

Jan Steen selbst steht uns hier in zwei Bildern ersten Ranges vor Augen, die



zugleich zwei ganz verschiedene Richtungen des Meisters vorführen. Das kleinere, aus der Galerie Schönborn in Wien, ist ein Beispiel dafür, wie er oft an Feinheit des Kolorits und an lebensvoller Zartheit der Behandlung mit einem Terborch und Metsu wetteifert. Sein entfesselter Humor hat sich freilich einen weit ausgelassener en Vorwurf gewählt; in derb-fröhlicher Gesellschaft besteigt ein von Wein erregter Alter übermüthig den Schoß eines lachenden jungen Weibes. Eine figurenreiche Schlägerei von Bauern ist bei großem Maßstab dagegen von überwältigender Kühnheit und Breite des Vortrags.

Unter den holländischen Landschaften der Suermondt'schen Sammlung zeichnen sich zunächst einige Arbeiten jener älteren Künstler aus, die uns diesen Kunstzweig auf einer Vorstufe seiner Ausbildung noch vollkommen vermischt mit der Genremalerei vorführen. Die feinste Probe dieser Richtung ist eine Landschaft mit Häusern und unzähligen kleinen Figürchen, Kirmeßtreiben, allerlei Belustigungen und unerschöpflichen Episoden, bei großer Ueberfülle doch reizend in der Erfindung, von Hans Bol, der zwar aus Mecheln stammte, aber später in Holland, in Amsterdam lebte. Eine höhere Stufe der Ausbildung zeigen dann schon die beiden kleinen Landschaften von A. van de Venne, mit Namen und Jahrzahl 1614 bezeichnet, Sommer und Winter darstellend. Der Meister nimmt für Holland dieselbe Stelle ein, wie der Sammetbrueghel für Brabant, aber er ist bei gleicher Sauberkeit eigentlich geistreicher als dieser, die Figürchen haben als Einzelne, wie als Masse, weit mehr Leben, das Naturgefühl ist entschiedener, Luftwirkung und Stimmung sind wahrer. Die weitere Entwicklung der Schule können wir dann an der Winderlandschaft von Avercamp, an einer Landschaft des alten Esaias van de Velde, von dem auch noch ein Reitergefecht vorhanden ist, verfolgen, bis uns endlich Jan van Goijen die echt heimatliche Landschaftsmalerei, die zunächst von der Haarlemer Schule gepflegt ward, am Beginn ihrer Blütheperiode zeigt. Es ist bekannt, wie viel gerade dieser Meister während der letzten paar Jahre an Werth auf dem Kunstmarkt und an Schätzung von Seiten der Wissenschaft gewonnen. Daß die Ausstellung älterer Gemälde aus Wiener Privatbesitz im vorigen Jahre ihm ein ganzes Cabinet anweisen konnte, in welchem 24 Bilder im Besitz des Herrn Sedlmeyer vereinigt waren, gewährt einen Beleg dafür. In der Galerie Suermondt sind sechs Bilder von ihm, die zu verschiedenen Epochen, zwischen 1621 und 1651, gemalt worden sind. Eine kleine Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern auf dem gefrorenen Kanal, Bauernhäusern, Bäumen und zahlreichen Zuschauern am Ufer, mit zwei Daten, 1650 und 1651, versehen, ist das späteste und zugleich das vorzüglichste an Zartheit der Behandlung, Stimmung und Luftwirkung. Auf seinen Nachfolger F. D. Hulst ist man erst neuerdings aufmerksam geworden; in Deutschland besitzen noch die Galerien von Gotha und Carlsruhe Arbeiten von ihm. Das Bild der Galerie Suermondt, eine Stadt mit Wällen und Thürmen am Wasser, giebt seinen Lieblingsgegenstand.

(Schluß folgt.)



Tracht und Mode.

Eine ästhetische Studie.

Von Veit Valentin.

(Schluß.)

Wenn nun der Geschmack so sehr von der Fähigkeit des Einzelnen abhängt, so könnte man daraus schließen, daß es überhaupt keinen allgemeingiltigen Geschmack gebe, und darauf scheint ja auch der bekannte Ausdruck, daß man über den Geschmack nicht streiten müsse, hinzuweisen. Allein es kommt hier doch in Betracht, daß die Grenze der Fähigkeit, eine Reihe von Eindrücken zusammenzufassen, in der That eine höchst enge ist, und daß diese Grenze für alle Menschen giltig bleibt, sobald man von den Virtuosen absieht, die es auch auf diesem Gebiete giebt wie anderswo. Der Unterschied der Menschen überhaupt bewegt sich daher innerhalb der möglichst niedrigen Stufe, auf welcher die Zusammenfassung zweier Eindrücke bereits die Vollkraft in Anspruch nimmt, und der nicht allzu weit davon entfernten Grenze. Und hierbei ist es nun merkwürdig, wie bei gleichartigen, unter denselben Verhältnissen sich entwickelnden Menschen eine Durchschnittsfähigkeit sich ausbildet, hinter welcher nur Wenige zurückbleiben, und über welche nur Einzelne hinausgehen. So kann man von einem Volksgeschmack reden — der deutsche wird sich vom französischen vom englischen u. s. w. unterscheiden — innerhalb des Volkes vom Geschmack einer Landschaft, einer Stadt, eines Theiles der Gesellschaft, einer Familie. Je enger der Kreis wird, um so geringer wird die Differenz zwischen den am weitesten über und unter dem Durchschnitt Stehenden. Dieser Durchschnitt aber wird der innerhalb dieses Kreises allgemein giltige Maßstab sein. So ist z. B. auf dem Gebiete der Schmuckgegenstände trotz aller Mannichfaltigkeiten im Einzelnen die Hauptrichtung des Geschmacks so scharf in seinem Durchschnitt ausgeprägt, daß in Fabrikstädten, wie Pforzheim, ganze Fabriken nur für den deutschen Geschmack, andre nur für den italienisch-französischen Geschmack, wieder andre nur für Rußland, Türkei und überseeische Länder im Exportgeschmack arbeiten. Dieser Durchschnitt selbst aber ist keineswegs eine unveränderliche Größe. Vielmehr wechselt er mit dem Steigen und Fallen der Kultur. Wenn ein Volk seine Kulturlaufbahn betritt, ist der Geschmack ein ungebildeter, d. h. die Zahl der sinnlichen

Eindrücke, welche es zu einer Empfindung verwerthen kann, ist eine sehr geringe. Ganz Einzelne stehen über dieser Durchschnittsstufe, wie Dichter, bildende Künstler. In ihren Werken wenden diese als Maßstab den ihnen eigenthümlichen an, der über dem Durchschnittsmaßstab steht. Ihre Werke werden daher von den Zeitgenossen gar nicht oder wenig verstanden. Die folgenden Generationen wachsen in der Uebung der Betrachtung dieser Werke heran, und bald schon ist der Durchschnittsmaßstab des Volkes ein höherer geworden. Will nun ein neuer Künstler einen höheren Eindruck machen, so muß er der Durchschnittsfähigkeit eine neue größere Zumuthung stellen, und dies wird so lange fortgehen, bis das höchste Maß der Auffassungsfähigkeit erreicht ist. Hat nun das Volk noch schöpferische Kraft in sich, so greift es wieder zu dem einfacheren Geschmack zurück und vermag diesem ein neues und veredeltes Gefallen abzugewinnen, und so beginnt die Laufbahn auf's Neue. So bildet sich ein einfacher Geschmack, der nur mit wenig Sinneseindrücken arbeitet, ein guter Geschmack, der in der richtigen Mitte bleibt, und ein verfeinerter überladener Geschmack, welcher die Sinneseindrücke in einer lästigen Weise häuft — abgesehen von all den Uebergängen und Nüancen, die wir hier hinter den Hauptrichtungen zurücktreten lassen müssen. Diejenige Erscheinung nun, welche uns eine solche Zahl von sinnlichen Eindrücken zur Zusammenfassung zu einer einheitlichen Empfindung zumuthet, wie sie unsrer Durchschnittsfähigkeit entspricht, nennen wir geschmackvoll. Eine weit nach unten oder nach oben sich entfernende Zahl solcher Eindrücke bezeichnen wir als geschmacklos. Ein Vorhang, der ganz glatt herabfällt, gewährt uns nur einen großen Gesammteindruck durch die geraden Linien seiner Umfassung und durch seine Farbe. Das ist unsrer Durchschnittsfähigkeit viel zu wenig zugemuthet. Fassen wir den Vorhang etwa in der Mitte zusammen und schlagen ihn nach der einen Seite hin zurück, so erreichen wir durch die Vermannichfaltigung der Umfassungslinien, die sich nun beugen statt gerade zu verlaufen, namentlich aber durch die Falten, deren jede einen neuen sinnlichen Eindruck erweckt, eine mäßige Zahl sinnlicher Eindrücke, wie sie unsrer Fähigkeit entspricht. Wollten wir aber durch die künstliche Legung diese Zahl der Falten auf fünfzig und mehr erhöhen, so hätten wir den Eindruck des Ueberladenen, weil unsrer Fähigkeit zu viel zugemuthet wäre. Diese Fähigkeit hat aber erst durch Jahrhunderte hindurch sich von Geschlecht zu Geschlecht ausbilden müssen. Es hat Zeiten gegeben, wo die erste einfachste Art unsres Beispiels die entsprechendste gewesen wäre, und es kann Zeiten und jetzt schon einzelne Verbildete geben, denen die letzte Art die geeignetste wäre, sie aus ihrer Blasirtheit aufzuschrecken, wie denn in der That der Charakter unsrer heutigen Mode der ist, eine möglichst große Anzahl von Eindrücken durch künstliche Faltenlegung, Besatz aller Art, Häufung von Farben, ja selbst durch das noch plumpere Mittel der Größe zu erreichen, eine Richtung, die hoffentlich bald einer gesunderen Platz machen wird.

Bildet diese im Individuum liegende Befähigung das erste und wichtigste Gesetz des Geschmacks, so beruht es, sowie sein Maßstab, doch nicht nur auf dem Individuum: neben dieser subjektiven Richtschnur giebt es auch noch objektive Normen. Bei diesen liegen die Gründe in der Sache, und ein wenig Ueberlegung vermag stets das Richtige wieder herzustellen, wenn, wie es häufig geschieht, die Empfindung für das Richtige durch den häufigen Gebrauch des Falschen abgeschwächt ist. Das erste Gesetz nach dieser Seite hin ist, daß der Geschmack verletzt wird, sobald die Form der ursprünglichen Idee widerspricht. Hierfür bietet uns die Mode tagtäglich reiche Beispiele; so wenn der

Grundunterschied der Männer- und Frauenkleidung verwischt wird, wenn also Frauen z. B. Herrenhüte tragen; etwas geringer wird diese Geschmacklosigkeit, wenn Frauen das thun, was im Großen und Ganzen Sache der Männer ist, wenn sie reiten; zu diesem Männergeschäft paßt schon eher der Männerhut. Zum Charakter der Uhrkette gehört es, daß sie sich frei und leicht bewege und dadurch die ungezwungen gebogene Linie mache. Geschmacklos ist es daher, wenn es jetzt Mode geworden ist, daß Herren an ihrer Uhrkette in der Mitte etwa ein Medaillon befestigen, dessen Schwere mit der Leichtigkeit der im Bogen fallenden Kette im Widerspruch steht und welches durch Aufhebung des Bogens einen Winkel hervorbringt, wo wir den Bogen erwarten. Das wird natürlich nicht hindern, daß diese Tragart noch einige Zeit Mode bleibt, bis sie durch eine andre verdrängt wird, die nicht geschmackvoller zu sein braucht. Trägt man Federn auf dem Hute, so ist es geschmacklos, sie mit der Spitze nach vorne gerichtet zu tragen: es liegt im Charakter der Feder, daß sie sich nach hinten legt. Und doch wird die Mode zu Zeiten gebieterisch die Richtung nach vorne verlangen und erreichen. Trägt man fest auf dem Hut angeheftete Blumen, so ist es geschmacklos, sie nach hinten hin zu richten: die Blume wächst dem Lichte entgegen und wendet sich daher der Vorderseite zu. Läßt man aber die Blumen herabhängen, so haben sie nur hinten ihren Platz, wo sie sich frei entwickeln können, ohne das Gesicht zu stören. So darf das Gewand dem Charakter des Körperbaues nicht widersprechen. Von den Hüften bis zu den Füßen hin verjüngt sich der Körper: es ist widersinnig und daher geschmacklos, das Gewand nach unten hin weiter werden zu lassen, wie es zu verschiedenen Zeiten, deren letzte wir selbst miterlebt haben, in der Frauenkleidung Mode war. Die heutige Kleidung entspricht weit mehr dem guten Geschmack, sobald wirklich ihre Tendenz die der Verjüngung ist. Diese Verjüngung tritt sehr deutlich bei der alten griechischen und römischen Frauentracht auf, und es ist charakteristisch, daß trotz vieler Veränderungen im Einzelnen das klassische Alterthum diesen Grundcharakter nie aufgehoben hat: die Verunstaltungen der Kleidung sind eines der Privilegien des Mittelalters, in dessen Fußstapfen wir heute noch so oft treten. Ebenso verjüngt sich der Arm nach der Hand zu und in ihr. Wenn daher jetzt bei den Herren und Damen die weiten Manschetten Mode werden, so ist das geschmacklos. Der Hals muß sich frei bewegen können: einschnürende hohe Halsbinden sind daher geschmacklos, trotzdem daß sie sich viele Jahre lang erhalten haben. Der Charakter des Frauengewandes ist der des freien ungehinderten Herabwallens von den Hüften an: jede Spannung ist daher geschmacklos, und die heutige Mode läßt sich dies oft zu Schulden kommen. Dem freien Herabwallen entsprechen die Falten, deren Aufhebung schon einer Spannung gleich kommt. Die heutige Mode sucht sie durch allerlei Mittel zu ersetzen, wie die künstliche Faltenlegung in der Plisséeform. Diese Falten müssen, dem Zuge des Gewandes folgend, von oben nach unten gehen. Querfalten sind daher geschmacklos, und die die Querfalten ersetzenden Volants sind nicht viel besser.

Ein weiteres wichtiges Gesetz ist, daß jede Einheit in Uebereinstimmung mit den übrigen stehe, so daß sie die einheitliche Gesammtempfindung nicht störe. Thut sie dies, so wird sie geschmacklos. So geht der Hauptzug der Linien des menschlichen Körpers von oben nach unten. Als nun vor einiger Zeit bei Frauen und Kindern es Mode war, die Knopfreihe der Taille quer über die Brust von der einen Schulter zur andern Hüfte zu führen, so war dies geschmacklos, weil nicht nur die gerade bei den Frauen durch die Gestaltung des Körpers selbst gegebene Symmetrie verletzt wurde, sondern

mehr noch, weil diese schräge Linie in grellem Widerspruch zu den übrigen, von oben nach unten gehenden Linien stand. Der Ulanenschnitt ist dagegen geschmackvoll; denn einmal ist die Symmetrie des Körpers gewahrt; dann aber vereinigen sich beide nicht allzuschräg laufenden Linien in der gemeinsamen Tendenz nach unten.

Ein anderes Gesetz des Geschmackes ist dies, daß die Verzierung in diskreter Unterordnung bleibe und sich dem Grundcharakter anschmiege, nicht aber die Hauptaufmerksamkeit in Anspruch nehme. So ist es gewiß geschmackvoll, wenn etwas über dem unteren Saum des Frauenkleides, um den Abschluß recht deutlich zu markiren, ein Streifen von Band gelegt wird, der rings um das Kleid läuft. Auch zwei, drei Streifen mögen noch angehen. Werden es aber mehr, steigen sie bis auf sieben und acht, einer über dem andern, sind sie vielleicht auch noch recht breit, so sind sie geschmacklos, weil sie, statt den Abschluß anzudeuten, eine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen.

So giebt es eine ganze Reihe von Gesetzen, welche nicht nur von dem Individuum abhängen, sondern welche aus einem durch die Sache selbst begründeten Geschmack entspringen. Da sollte man denn glauben, daß in einer kultivirten und geistvollen Gesellschaft doch mindestens diese Gesetze als unabänderliche anerkannt und befolgt wären. Das Anerkennen ist nun wohl auch schon da, oder kann doch durch einige Ueberlegung erreicht werden. Aber mit dem Befolgen hat es seine eigene Bewandtniß. Und daß es diese hat, hängt von einer weiteren Eigenthümlichkeit des Geschmackes ab, durch welche dieser recht eigentlich seine Herrschaft in der Mode beweist. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß unsre Sinne durch allzuhäufige Inanspruchnahme ermüdet werden, und daß wir alsdann zu dem Hülfsmittel der Ablösung greifen. Sind die Augen lange Zeit vom Licht getroffen worden, so ist es uns eine Erholung, sie zu schließen oder in der Dämmerung zu verweilen. Diese Ermüdung durch Anspannung und dies Bedürfniß nach Abspannung geht sogar so weit, daß wir diese Abspannung selbst dann suchen, wenn die Anspannung eine an und für sich angenehme ist, und daß wir die Abspannung selbst dann finden, wenn das sie bewirkende Mittel an und für sich durchaus nichts Angenehmes hat. Es mag Jemand recht gerne Süßigkeiten essen; aber wie bald greift er doch wieder nach einem Stück kräftigen Brodes! Mozart oder Beethoven hören ist gewiß schön; aber wer sie stundenlang immer und immer wieder hat üben hören, fängt an für den Wohlklang des Sausens eines Sturmwindes empfänglich zu werden. Und so kann auch unser Auge, wenigstens in der Kleidung, nicht lange dieselbe Erscheinung sehen, ohne sich ermüdet zu fühlen und sich nach einer andern zu sehnen, und wenn sie auch an und für sich weit weniger ansprechend wäre. Sie stößt vielleicht sogar im Anfang ab; allmählich gewöhnt man sich an sie, das Abstoßende ist überwunden: die neue Mode ist das Natürliche geworden. Ganz allmählich wird sie aber langweilig, und da ist es Zeit, daß etwas Neues kommt. Und so ist der Ruf nach etwas Neuem das recht eigentlich charakteristische Merkmal der Mode, und dieses Bestreben übertäubt jede bessere Stimme des haltrufenden Geschmackes. Denn da das Geschmackvolle nicht nur einfach, sondern auch nicht allzuhäufig ist, so bedingt das Streben nach Neuem geradezu die Geschmacklosigkeit. Ohne dieses allzeit bereite Hülfsmittel wäre es mit der Mode schlecht bestellt; wie arm wäre sie, wenn sie nur geschmackvoll sein dürfte! Ja, es scheint fast, daß die Mode capriciös genug ist, selbst wenn sie in der Hauptsache geschmackvoll ist, doch an irgend einem Theile die Herrschaft der Geschmacklosigkeit aufrecht zu erhalten,

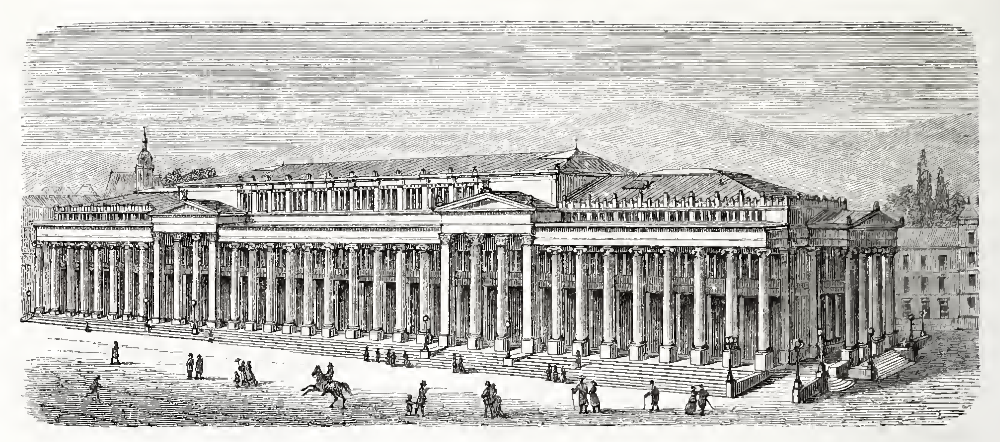
damit ja nicht ein reiner Eindruck gewonnen werde, der allerdings der Königin in der Mode, der Geschmacklosigkeit, allzu gefährlich würde. Ist jetzt z. B. das Frauengewand nach unten zu schmal geworden, so drängt sich die Uebertreibung alsbald in eine andere Gegend, die zu einer besonderen Prononcirung sehr wenig geeignet sein möchte. Und doch tritt in dem ewigen Wechsel der Mode eine Gesetzmäßigkeit auf, die man mit der Regelmäßigkeit der Fluth und Ebbe vergleichen könnte. Es tritt z. B. eine neue Tendenz ein, etwa das Gewand weiter zu machen. Diese Tendenz wird energisch verfolgt, und jede Saison bringt sie in schärferer Weise zum Ausdruck: das Gewand wird immer weiter und immer weiter. Da kommt endlich die natürliche Grenze: es kann nicht weiter getragen werden; denn reichten auch die Körperkräfte dazu noch aus, so fängt die Unbequemlichkeit, der Widerspruch mit allen socialen Verhältnissen an, lästig zu werden. Da macht sich plötzlich die umgekehrte Tendenz geltend: nach der Fluth kommt die Ebbe. Die Gewänder werden enger und enger, sie können so eng werden, daß man eben noch gehen kann, aber nicht mit allzugroßen Schritten, wie es zu Anfang unseres Jahrhunderts der Fall war, und nun ist wieder die äußerste Grenze erreicht. Da muß denn der alte Weg auf's Neue begonnen werden. So sind bis in die letzten Jahre die engen Aermel Mode gewesen; da sie nicht enger werden können als die Arme sind, so müssen sie eben wieder weiter werden, welcher Proceß sich gerade jetzt allmählich vollzieht. Bei den Herrenröcken sind die früher übereinandergehenden Schöße allmählich mehr und mehr beschnitten worden, und unsre Elegants tragen Röcke, die schon mehr Fräcke sind. Da werden denn die Schöße allmählich wieder sich entgegenwachsen müssen. Interessant ist es hierbei, wie die Moden der einzelnen Kostümstücke Einfluß auf einander ausüben. Als seiner Zeit die Chignons aufkamen und das ganze Hinterhaupt in Beschlag nahmen, da rückte der Hut immer weiter nach vorne hin und wurde gleichzeitig immer kleiner. Schließlich war der Capothut kaum noch ein Band und der runde Hut saß auf den Augen. Weiter nach vorne zu rücken, ging nicht gut, und so mußte denn eine Umkehr eintreten, und dieser Grund war für die Abschaffung der Chignons gewiß wesentlicher als die in der Mode stets vergeblichen Predigten über Gesundheitsrücksichten. Man fing wieder an, Locken oder ganz aufgelöstes Haar, oder, jetzt oft, herabhängende Zöpfe zu tragen. Nun konnte der Hut zurück; aber die Stelle, die bisher bedeckt war, durfte nicht frei bleiben. Da wurden die Haare tief in die Stirne hereingelegt. So kam allmählich wieder die vordere Seite zur Bedeutung, und dies ermöglichte die neueste Mode des Damenhutes, die nicht nur die Stirne, sondern das halbe Haar nach vorne offen läßt, zugleich ein Beweis, wie wenig Rücksicht die Mode auf die Gesundheit nimmt. Diese Freilassung des halben Kopfes bei dem Rabagashute ist nämlich die Mode einer Wintersaison! So traten die Schuhe mit hohen Absätzen erst auf, als das Kleid etwas kürzer wurde und hierdurch die Füße sich zeigten. Da war der Wunsch, einen möglichst kleinen Fuß zu haben, ein durchaus gerechtfertigter, und die Mode beeilte sich, ihn zu erfüllen.

So ließen sich noch viele Einzelheiten aufführen, und ein aufmerksamer Blick auf die neuen Erscheinungen der Mode wird stets einen inneren Zusammenhang in den scheinbaren Willkürlichkeiten finden lassen. In dem ganzen reichen Wechsel der Mode aber wird immer und immer wieder die Geschmacklosigkeit auftreten, um der Empfindung für den reinen Geschmack den Weg zu bahnen. Immerhin aber ist der Geschmack durch die Eigenthümlichkeit seines Wesens die Grundlage der in der Mode hervortretenden Gesetze. Die Mode selbst jedoch bleibt, auch in ihren thörichten Auswüchsen, ein

Ausfluß jener immer neuen Schöpfungskraft im Menschen, welche sich auf dem Gebiete der Kleidung nur unwillig in die engen Fesseln einer symbolischen Tracht zwängen läßt, die vielmehr innerhalb weit gesteckter, die sogenannte Gesellschaft aller kultivirten Nationen umfassender Grenzen dennoch der individuellen Entwicklung einen freien Spielraum läßt. In dieser kosmopolitischen Umfassung der Mode einerseits, in der ungehinderten Entfaltung der Individualität andrerseits liegt aber die kulturhistorische Bedeutung der Mode im Gegensatz zu Tracht. Und wenn wir nun auch vielleicht zugeben müssen, daß auf dem Gebiete der Mode es nicht **uns** vergönnt sein wird, den Ton anzugeben, wenn wir gerade hierin, wie in Allem, was Ausfluß blos des Geschmackes ist, wie ja auch des ursprünglichen Geschmacks und daher in der Küche, den Franzosen den Vorrang lassen müssen, so werden wir uns leicht durch die Wahrnehmung trösten, daß auf dem Gebiete der **Kunst**, in welchem der Geschmack nur einen nebengeordneten Rang einnimmt, in welchem vielmehr die Tiefe des Gemüthes neben die Form tritt, daß auf diesem Gebiete Frankreich uns nimmer vorantreten wird. Wer hätte je von einem französischen Mozart oder Beethoven, einem französischen Holbein und Dürer und Cornelius gehört? Und dieser Unterschied ist charakteristisch für die beiden Völker.

Wenn wir nun aber wieder Stimmen hören, die gar nach einer deutschen Tracht verlangen, so, meine ich, ist die Antwort klar: Wir sind auf dem Wege, völkerhemmende Fesseln abzuschütteln, nicht aber anzulegen, wir sind auf dem Wege vorwärts, und auf diesem wollen wir bleiben.





Der Königsbau in Stuttgart, erbaut von Oberbaurath v. Leins.

Stuttgarts neuere Bauthätigkeit.

Von P. F. Krell.

Mit Illustrationen.

Stuttgart führte vor nicht so langer Zeit, versteckt in seinem traulichen, von rebengrünen Bergen umschlossenen Thale, inmitten von Obstbäumen und Wiesengründen ein idyllisches Dasein. Erst seitdem der Pfiff der Locomotive hier gehört ward, dem bald die schrillen Signale der Fabriken Antwort gaben, fing die Stadt an, sich zu regen und schnell und immer schneller sich zu entwickeln. Bald vermochte sie in die Reihe der größeren Städte Deutschlands sich zu stellen, zu einem bedeutenden Platze für Handel und Industrie herangewachsen. Stuttgarts Einwohnerzahl hat sich in der kurzen Zeit von 20 Jahren nahezu verdoppelt; im Jahre 1852 zählte es 50,000, jetzt hat es über 90,000 Einwohner. Diesen Aufschwung verdankt es in erster Linie seiner günstigen geographischen Lage, indem es sich des großen Vortheils erfreut, an einer europäischen Hauptschienenlinie, der Linie Wien-Paris zu liegen, sodann des weiteren, nicht nur die Residenzstadt, sondern auch das wirkliche materielle und geistige Centrum, das Herz eines blühenden Landes zu sein. Ferner ist es die bekannte schöne landschaftliche Lage, das milde Klima und die Annehmlichkeit überhaupt, mit der es sich in der schwäbischen Hauptstadt leben läßt, was In- und Ausländer in großer Anzahl vermocht hat, sich hier niederzulassen. Der Hauptaufschwung der Stadt datirt indeß erst seit 1871, seit der glorreichen Regenerirung Deutschlands, in Folge deren auch andere Städte (wie Berlin, Hannover und Frankfurt u. a. m.), unter der Begünstigung des Freizügigkeitsgesetzes eine neue und unerwartete Blüthe erlangten. Daß aber in Stuttgart mit dem Anwachsen der Kopfzahl auch die Wohlhabenheit wuchs, das war die günstige und unerläßliche Bedingung für ein neues Aufblühen der Kunst, und namentlich für eine künstlerische Weiterentwicklung der Architektur.

Es wohnt in dem schwäbischen Stamme, das ist nicht zu verkennen, ein entschiedenes Talent für die Kunst; ich brauche zum Beweis dieser Behauptung, um von den Lebenden zu schweigen, nur an die stattliche Zahl berühmter älterer Meister zu erinnern, an einen Zeitblom, Schaffner, Syrlin, an die Arler, Ensinger, Böblinger und an Schickhardt, wie ferner an Wächter, Schick, Dannecker u. s. w. In der neueren Zeit liefert besonders Oberschwaben einen ungemein großen Procentsatz künstlerischer Talente: eine Erscheinung, die wohl mit dem Vorherrschen des bilderliebenden Katholicismus in jenen Gegenden zusammenhängt.

In Stuttgart nun sind die Bedingungen günstiger für die Heranbildung junger Künstler, als für das Festhalten derselben. Aus den vortrefflichen Lehranstalten, der Kunstschule und dem

Polytechnikum, sammt der damit verbundenen Kunstgewerbeschule, an welchen eine Reihe der tüchtigsten Fachlehrer und außerdem für die wissenschaftliche Erschließung des Kunstverständnisses zwei Männer von Weltruf, der Kunsthistoriker W. Lübke und der Aesthetiker Fr. Vischer thätig sind, ist seit dem Bestehen dieser Institute eine bedeutende Zahl namhafter Künstler hervorgegangen. Außer der Lehre fehlt es den Kunstjüngern auch nicht an Anschauung; die Staatsgalerieen enthalten manche kostbaren Werke, welche freilich ihrer höchst ungenügenden Aufstellung wegen nur eine beschränkte Benutzung erlauben. Die Bekanntschaft mit den am meisten vergrabenen Schätzen des Kupferstichkabinets sucht indeß das Inspektorat des letztern in dankenswerther Weise durch die regelmäßig von ihm veranstalteten öffentlichen Ausstellungen zu vermitteln. Moderne Werke der Malerei werden sodann den Künstlern und dem Publikum in genügender Menge vorgeführt, durch das Inspektorat der Gemäldegalerie, durch die „Permanente Kunstausstellung" der Herren Herdtle und Peters und durch den „Kunstverein". Dem Kunstgewerbe endlich wird eine reiche Fülle von Anschauungsmaterial geboten in den Sammlungen der Kunstgewerbeschule, der Centralstelle für Handel und Industrie und des Museums vaterländischer Alterthümer. Sind aber die jungen Künstler nothdürftig flügge geworden, so fliegen die meisten von ihnen aus, nicht nur für etliche Wanderjahre, sondern für Nimmerwiederkehr; die Maler ziehen nach München und Düsseldorf, die Bildhauer nach Dresden und Rom. Nur die Architekten, die Kunsthandwerker, die Illustrationszeichner, die Xylographen und Lithographen kehren zurück und finden ausreichende Beschäftigung in ihrer Heimath. Es wäre ungerecht, die ganze Schuld an dieser Entfremdung der Theilnahmslosigkeit der Stuttgarter Bevölkerung und derjenigen der württembergischen Regierung zuschreiben zu wollen. Rom, Dresden, München, Düsseldorf ziehen den jungen Künstler nicht nur deshalb an, weil sich daselbst der beste Kunstmarkt, der leichteste Absatz für seine Produkte findet, sondern weil er sich dort in dem großen Kreise von Genossen die förderndste Anregung verspricht, und aus den daselbst angesammelten Meisterwerken der Kunst reichen Gewinn zu ziehen erwarten darf. Aber allerdings könnten in Stuttgart mehr künstlerische Kräfte zurückgehalten, und sollte allerdings von Seiten des Publikums, wie der Regierung, mehr für die Kunst gethan werden. Das lebhafte Interesse, das ein Theil der Bevölkerung an der Kunst nimmt, ist nicht zu verkennen. Aber die Bethätigung mit materiellen Mitteln steht weit zurück hinter dem, was von den Vermögenden anderer Städte, besonders der benachbarten Schweiz geschieht; man ist eben zu sehr bei uns gewohnt, Alles von oben angeordnet zu sehen. Es ist zwar nicht zu verkennen, daß von Seiten der Regierung in den letzten Decennien die Kunst sich einer erhöhten Aufmerksamkeit zu erfreuen gehabt, aber verglichen mit dem, was Länder ähnlicher Größe, wie Sachsen, Baden u. a. m. namentlich auch in Herstellung großartiger Lokalitäten zu würdiger Unterbringung der Kunstwerke gethan, müssen die Leistungen Württembergs, dessen sämmtliche hauptstädtische Museen eine magazinartige Anhäufung zeigen, auf dem Gebiete der Kunstförderung als gering und ungenügend bezeichnet werden. Es lag dies jedoch nicht allein an der Ungeneigtheit einer der maßgebenden Behörden, sondern auch an derjenigen der Landstände, deren provinzialer Theil in grundloser Eifersucht auf die Residenz jedem größeren Aufwand für die Kunst sich widersetzt, da derselbe der ersteren, in welcher die Kunst naturgemäß ihren Hauptsitz hat, in erster Linie zu gute käme. Nur das wüttembergische Herrscherhaus hat in unserem Jahrhundert, aber auch erst in der neuesten Aera, an der Pflege der Kunst in hervorragender Weise sich betheiligt.

Wenn wir oben bemerkten, daß Architekten, Kunsthandwerker, wie Illustrationszeichner, Xylographen und Lithographen in Stuttgart eine ergiebige Stätte für ihre Thätigkeit finden, so brauchen wir, in Betreff der drei letzten Kategorieen nur an den schwunghaften Buchhandel Stuttgarts zu erinnern, der in Deutschland gleich nach dem Leiziger rangirt, und dem der Berliner kaum an die Seite zu stellen ist, der aber in der Branche, worin sein Hauptschwerpunkt liegt, in der Ausgabe illustrirter Zeitschriften und Prachtwerke, unbedingt an die erste Stelle gesetzt werden muß. Daß die Architekten vollauf Beschäftigung finden, ergiebt sich schon aus der schnellen Vergrößerung der Stadt, während umgekehrt das Aufblühen des Kunsthandwerkes dafür spricht, daß an diesen Neubauten auch der Kunst ein bedeutender Antheil eingeräumt ist.

Indem wir hier nun speciell die Thätigkeit auf dem Gebiete der Baukunst zu schildern

unternehmen, haben wir zunächst die für ihr Gedeihen in Stuttgart günstigen wie ungünstigen Bedingungen in's Auge zu fassen.

Ein nicht leicht zu unterschätzendes Moment für die gesunde Entwicklung der Architektur ist ein gutes Steinmaterial; die modernen Bauten von Berlin und München kranken an dem Mangel desselben. Stuttgart ist in dieser Hinsicht von der Natur fast verschwenderisch ausgestattet worden, indem an seinen Berghängen fast alle Schichten der an herrlichen Sandsteingattungen reichen Keuperformation zu Tage treten und außerdem noch ein Theil des Lias zu Gebote steht.

Unter den Keuper-Bausteinen behauptet die erste Stelle der prachtvolle, feinkörnige, feste Schilfsandstein mit seiner warmen, nobeln, grauen Farbe, die etwas in's Grünliche spielt und im Sonnenglanz einen lichten Goldton erhält; ihm gesellt sich bei der gefleckte, dunkelviolette Sandstein, der, obwohl weniger hart und dauerhaft als der graue, wegen seiner ernsten Färbung häufig zu Erdgeschossen und Sockeln verwendet wird. Von ganz anderem Charakter ist dann der hellweiße, bald mehr, bald minder grobkörnige und feste Keupersandstein, der selten bei einem Gebäude allein verwendet zu werden pflegt, sondern gerne in Verbindung mit Backstein, wobei dann die wichtigeren Bautheile, wie Thür- und Fensterumrahmungen, Gesimse u. s. w. aus ihm gefertigt werden. Wie durch Verbindung dieser beiden Materialien, werden auch durch diejenige der Schilfsandsteine mit Verputz und Backsteinen angenehme polychrome Wirkungen erreicht. Für die Backsteinfabrikation finden sich sehr schöne Lager von Thon, doch kommen Bauten ganz aus Backstein, welche dieses Material in eigenthümlicher Ausprägung zeigen, sehr selten vor. Der Lias endlich liefert die als innere Bausteine verwendeten Tropfsteine. Was nun schließlich den Bau mit verputzten Wänden betrifft. der trotz des schönen Steinmaterials noch in größtem Umfange existirt, so ist Stuttgart neben Konstantinopel die einzige Hauptstadt Europa's, in welcher es bis vor Kurzem noch gestattet war, in Holz zu bauen, aber nicht etwa so, daß das Holz sichtbar erschien, und die für den Holzbau charakteristischen Motive, wie vorgesetzte Stockwerke, Giebel gegen die Straße u. dergl. zur Anwendung kommen durften, sondern der Holzbau florirte in der Gestalt von Fachwerksbauten, welche von gewissenlosen Bauspekulanten in der elendesten Weise hergestellt und hernach zur Lockung für die Käuser mit einem bunten Gemisch reicher Stuck-Formen in ihren Façaden herausgeputzt wurden. Daß diese Stuckarchitektur, auf welche wir später zurückkommen müssen, nicht ohne schlimme Rückwirkung auch auf die Steinarchitektur geblieben, das ist an vielen der neuesten Bauten sehr wohl zu bemerken, doch bildet andererseits das Steinmaterial immer wieder ein ausgezeichnetes Korrectiv für diese Auswüchse.

Außer dem monumentalen Material ist nun aber ein weiteres Moment, das einen belebenden Einfluß auf die Architektur ausübt, das herrliche, fast amphitheatralisch geformte Terrain des Stuttgarter Thales, das sowohl freie Standplätze als auch die schönsten Hintergründe für die einzelnen Gebäude abgiebt. Mit seinen weichgeformten, rebenbegrünten und mit Villen besäten Hügeln darf dieses Thal immerhin einer gewissen Aehnlichkeit mit dem herrlichen Arnothale bei Florenz sich rühmen. Wie fast überall, so ist auch in Stuttgart die Altstadt das Herz des Ganzen; mit ihren engen krummen Straßen und den zusammengedrängten Häusern liegt sie in der tiefsten Sohle des Thales, während ihre gräbenumzogene Umwallung zu schönen breiten Straßen umgestaltet wurde, zu denen auch die Hauptstraße Stuttgarts, die Königsstraße gehört. Der große Raum, welcher um die Altstadt her im Thale blieb, ist nun aber leider nicht in der Weise ausgenützt worden, wie es hätte geschehen können; man hat bei Erweiterung des Stadtbauplanes viel zu viel auf dem glatten Papier durch einfache Vermehrung der Häuserquadrate gearbeitet. Vor allem hat man es versäumt, eine jener breiten Bäume-bepflanzten Ringstraßen anzulegen, wie man sie anderwärts trifft, und die gerade hier, wo dieselbe in einiger Höhe dem Berggelände entlang gegangen wäre, einen prachtvollen An- und Ausblick gewährt haben würde.

Die künstlerischen Vorbedingungen für Entfaltung der Architektur waren in Stuttgart nicht so günstig wie die materiellen. Wenn andere Städte aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance eine Fülle von Monumenten besitzen, die zwar mit ihrer Wucht das Bewußtsein der modernen Architekten niederdrücken und manche derselben in die Fesseln der Nachahmung schlagen, die aber auch wieder für freiere schöpferische Geister ein Quell der Erbauung und ein Sporn für den Wetteifer werden, an welche sich endlich eine ununterbrochene Tradition hat knüpfen können, so

ist Stuttgart in dieser Beziehung wahrhaft dürftig ausgestattet. Von drei mittelalterlichen Gotteshäusern, welche dasselbe besitzt, sind zwei nicht eben sehr bedeutende Kirchen ganz aus spätgothischer Zeit, die dritte wenigstens zum größten Theil. Mittelalterliche Profanbauten von irgend welcher Bedeutung (von den betreffenden Theilen des alten Schlosses abgesehen) giebt es gar keine. Aus der Zeit der Renaissance finden sich sodann zwar einige Prachtexemplare, wie das alte Schloß und der Prinzenbau, (der schönste Renaissancebau Württembergs, das neue, von G. Beer erbaute Lusthaus wurde erst in unserem Jahrhundert niedergerissen); was aber außerdem noch an fürstlichen, öffentlichen und Privatbauten aus dieser Epoche vorhanden, ist fast durchaus sehr mittelmäßiger Art. Von den zahlreichen Schöpfungen des bekannten Herzogs Karl kommt von den in Stuttgart befindlichen nur das unter ihm begonnene, durch Retti, de la Guèpiere und Leger erbaute großartige neue Schloß in Betracht, welches, obwohl es zum größern Theil dem Rococo angehört, doch sehr edel und maßvoll gehalten, und eines der schönsten Fürstenschlösser in Deutschland ist. Der Grund für diese Armuth an Baudenkmalen ist der, daß Stuttgart im Mittelalter, in der Renaissance und selbst noch im vorigen Jahrhundert ein unbedeutender Ort war, einzig wichtig als Residenz eines kleinen Fürsten, welcher weder von einem begüterten Adel noch sonst irgend einem vermögenden Stande umgeben war. Alle wichtigeren Bauten bis in die neue Zeit sind von den Fürsten errichtet worden.

Als nun mit dem Anbruche der neuen Zeit, die in den Stürmen der französischen Revolution geboren ward, in der Architektur jene Rückkehr zur Antike sich vollzog, von der wir den Beginn der heutigen Architekturentwicklung datiren, waren es ebenfalls die Hofbaumeister der württembergischen Fürsten, Architekten, die zum Theil aus der Fremde herbeigerufen worden, welche die verschiedenen klassischen Stilweisen in Stuttgart einbürgerten. Der von den Franzosen besonders in Aufnahme gebrachte römische Stil der Kaiserzeit wurde von dem Italiener Salucci an dem Schlosse „Rosenstein", dem „Prinzessenpalais" und andern Bauten nachgeahmt, jedoch nicht ohne eine Beimischung von italienischer Renaissance, während der einheimische Thouret, der den Ausbau des „neuen Schlosses" zu leiten hatte, schon mehr der in Deutschland durch Schinkel in's Leben gerufenen Renaissance der griechischen Antike sich zuneigte, die dann durch den bekannten Zanth in verschiedenen Privathäusern, durch Knapp besonders im k. „Adjutanturgebäude" und endlich durch den bedeutenden J. G. Barth in seinem schönen „Museum der bildenden Künste", sowie in andern großen öffentlichen Bauten in mehr geläuterter Weise zum Ausdruck kam. Nicht zu verkennen ist der starke Eindruck, den auf diese ebengenannten Architekten die epochemachenden Schöpfungen L. v. Klenze's in dem benachbarten München ausgeübt haben, bei welchen neben der Antike die Hochrenaissance sehr stark zur Geltung kam. Einer der Verehrer Klenze's, v. Gaab ging sogar so weit, in dem für den damaligen Kronprinzen, den jetzigen König Karl, erbauten Palast geradezu den von Klenze in der Ludwigstraße zu München errichteten schönen Herzog-Max-Palast zu reproduciren. Auf dem Gebiet der Lehre waren in der ersten Epoche unseres Jahrhunderts für die Rückkehr zu den klassischen Vorbildern F. v. Fischer, J. M. Mauch und K. M. Heigelin besonders thätig. Dem Mangel an hervorragenden, und namentlich kleineren mittelalterlichen Werken, sowie dem Umstande, daß Stuttgart in den zwanziger und dreißiger Jahren noch eine fast rein protestantische Stadt war, ist es zuzuschreiben, daß die romantische Schule in der Architektur Stuttgarts nur ganz unerhebliche Spuren hinterlassen hat. Es fehlte nicht an Architekten, die dem Mittelalter huldigten, — wir nennen z. B. Heideloff und Beisbarth, — wohl aber fehlte es an größeren Aufträgen für sie in ihrer Heimath. Gewiß hat dann auch zum Abziehen von der mittelalterlichen Sinnesrichtung noch die Erbauung des Lustschlosses „Wilhelma" in maurischem Stile mitgewirkt, welche durch Zanth auf Befehl des Königs Wilhelm in den Jahre 1842—51 ausgeführt wurde. Dieses Kuriosum verdankt seine Entstehung der Vorliebe des verstorbenen Königs für den Orient, welche wohl durch Mehemed Ali's jene Zeit beschäftigende Thaten mit hervorgerufen worden war. Eine Nachfolge in diesem Stile hat nur bei einem Gebäude Stuttgarts stattgefunden, nämlich bei der von G. Breymann vortrefflich entworfenen und von A. Wolff schön ausgeführten, mit zwei leider kahlgelassenen Kuppeln versehenen Synagoge.

Es war nun der jetzige Oberbaurath Ch. v. Leins, welcher mit voller Entschiedenheit

und mit höherem Stilverständniß, aber auch feinerem Geschmacke, als die vorgenannten klassicistischen Architekten begabt, der italienischen Hochrenaissance sich zuwandte und damit überhaupt der Stuttgarter Architektur ihre moderne Richtung verlieh. Die gründlichen Studien, die Leins auch an andern Orten als in Italien, namentlich in Paris gemacht, bürgten dafür, daß aus seiner Hand keine sklavische Nachahmung südlicher Architekturen, sondern eine Renaissance hervorging, die im modernen Geiste umgeschaffen und den Bedürfnissen des nordischen Lebens entsprechend war. Dabei blieben aber auch die geläuterten Anschauungen von ihm nicht unverwerthet, die wir der Renaissance gegenüber von der Antike besitzen. Was die Leins'sche Architektur besonders auszeichnet, ist in erster Linie das Feine, Sinnige, Graziöse in ihrer Erscheinung, welches, bei zarter Formensprache, durch eine harmonische Gliederung der Baukörper, ein Zusammenstimmen aller Bautheile und endlich durch die liebevollste Durchbildung des Einzelnen hervorgebracht wird. Dieselbe sinnige Art und die nämliche geschickte Hand offenbaren sich dann auch in der originellen Disposition der Innenräume. Ueberall tritt uns Leins in einer

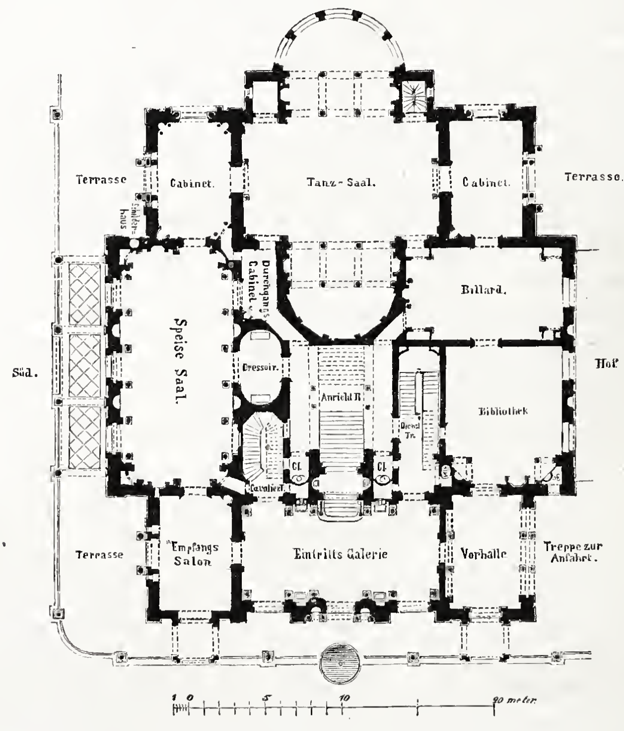


Fig. 1. Grundriß der königl. Villa zu Berg bei Stuttgart.

gerade dieser Architektur so wohlanstehenden maßvollen Haltung entgegen, die sich nie zu Excessen hinreißen läßt.

Es war die Erbauung des einfachen, aber anmuthigen jetzigen „russischen Gesandtschaftshotels", was den damaligen Kronprinzen Karl bewog, dem jungen Architekten den Bau seiner „Villa" zu übertragen, für welche als Standort die Krone eines eine herrliche Umschau gewährenden Hügels bei dem benachbarten Orte Berg erwählt war. Diese Aufgabe war ganz geeignet, die eigenthümlichen Vorzüge der Leins'schen Architektur in glänzendem Lichte zu zeigen. Indem nämlich der Architekt bei der Gestaltung des Aeußern dieser Villa nicht nur auf das Zusammenwirken der Architektur mit den schönen Garten- und Parkanlagen Rücksicht nahm, sondern auch im Aeußern, wie es immer geschehen sollte, das trefflich disponirte Innere, welches im Centrum die Treppenanlagen, rechts und links davon die größeren, vorn die kleineren Räume und in der hintern Partie den Tanzsaal enthält, sich aussprechen ließ, entstand ein originelles höchst gelungenes Werk. (Fig. 1 und 2). Obwohl auf diese Weise die vier Façaden alle eine verschiedene Gestalt erhielten (nur die beiden seitlichen besitzen im Allgemeinen eine ähnliche An-

ordnung) sind sie doch alle so gut in Harmonie gesetzt, daß sie ein organisches Ganze mit einander ausmachen. Entsprechend dem fürstlichen Charakter des Gebäudes, sowie auch zu dem Zwecke, dasselbe zur Umschau über die nahen Baumwipfel emporzuheben, ist der eigentliche, aus hellem Steine bestehende Bau auf einen terrassenbildenden rusticirten Unterbau aus dunklerem Material gestellt. Es ist ein auf nicht ganz quadratischem Grundriß sich erhebendes zweistöckiges Gebäude, dessen Ecken durch Pavillons markirt sind, welche mit luftigen Sellen über das Dach des übrigen Gebäudekörpers hinausragen und eine malerische Silhouette bilden. Nur an der nach Osten schauenden Vorderfront springen diese, hier durch reizende Balkonbauten ausgezeichneten Pavillons über den zwischenliegenden Theil der Façade hervor, an allen übrigen Fronten dagegen ist es dieser Zwischentheil selbst, welcher hervortritt, so daß die Pavillons in die Ecken hineinzustehen kommen. Sehr schön ist durch Anwendung von rundbogigen Fenster- und Thür-

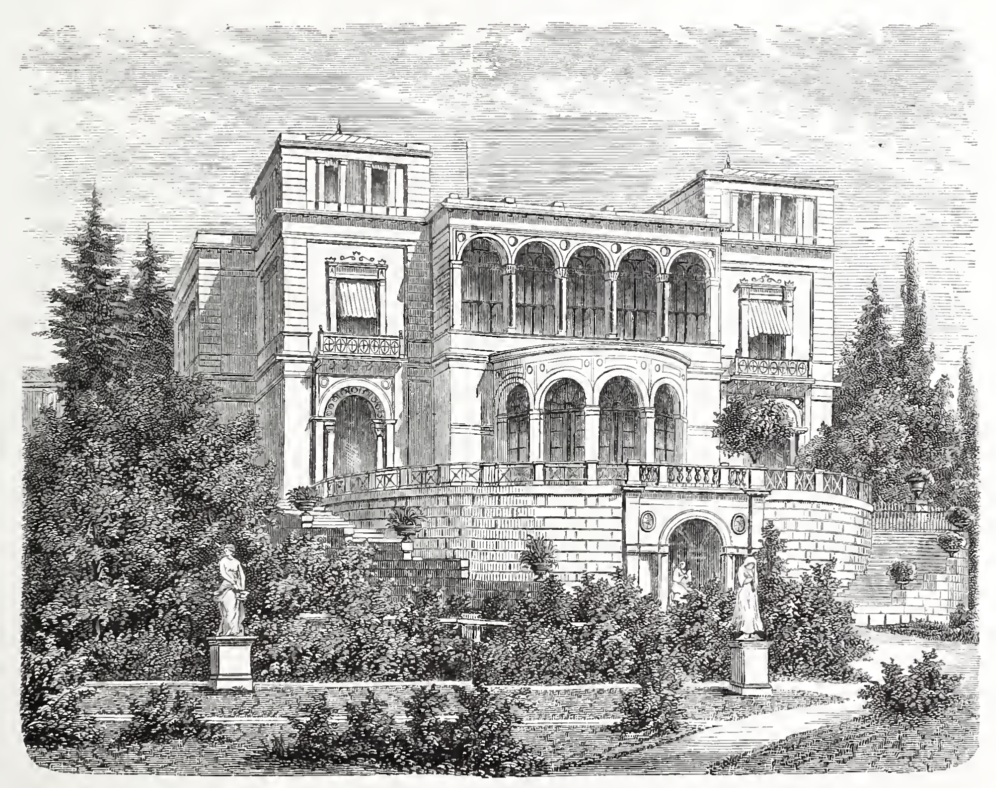
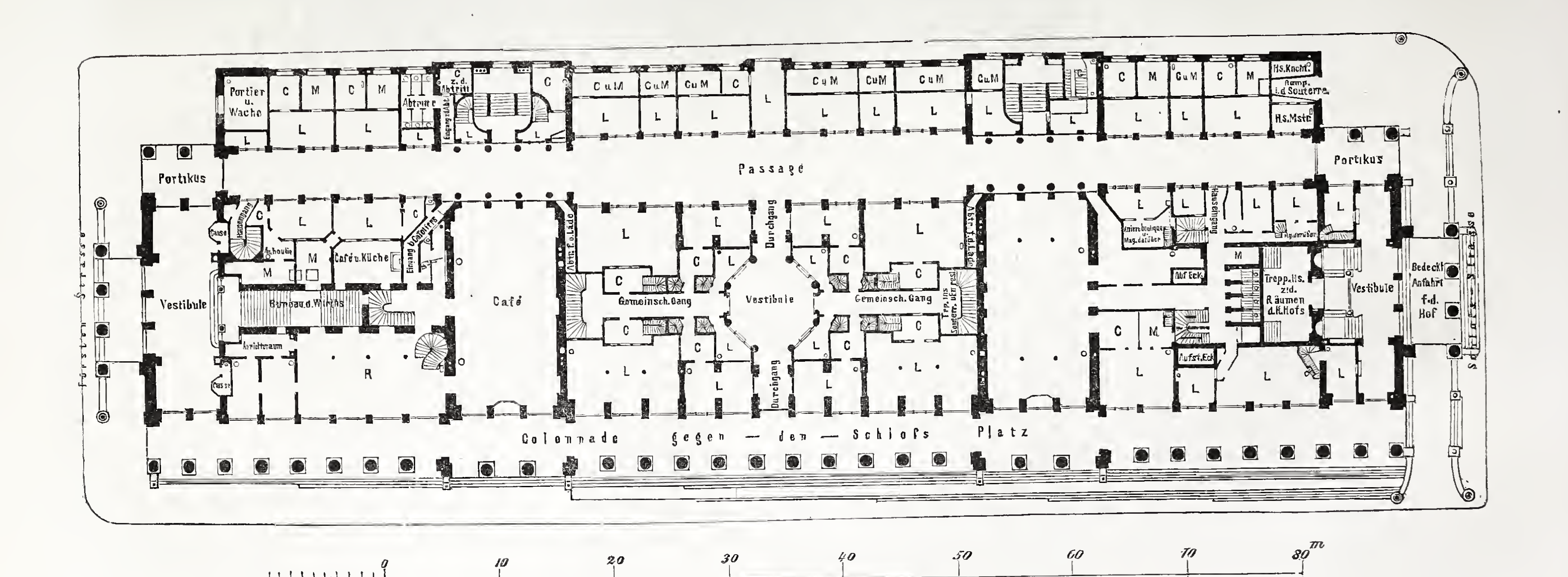


Fig. 2. Königliche Villa zu Berg bei Stuttgart, erbaut von Oberbaurath v. Leins.

schlüssen im Parterrestock und von durchaus geraden, strengeren Abschlüssen im obern Stockwerk (mit einer wohlberechneten, sogleich nachher zu erwähnenden Ausnahme) der verschiedene Charakter beider Stockwerke, der der größeren Zugänglichkeit des ersteren, und der der Reservirtheit des letzteren ausgesprochen. Während die Vorderfront durch die Pavillonvorbauten und durch ein reichentwickeltes Avantkorps in der Mittelpartie eine entsprechend prächtigere Ausbildung erhalten hat, sind dagegen die beiden Seitenfaçaden einfacher angelegt. Dieselben zeigen in der Mittelpartie je drei große Thüren, respective Fenster, in den Pavillons je eine sehr breite, durch zwei Säulenstützen getheilte Oeffnung. Die Wandfläche der mit einem Säulenportikus versehenen Südseite ist durch Pilaster decorirt, während an der noch schöner wirkenden Nordseite statuengeschmückte Nischen in den Zwischenräumen der Fenster angebracht sind. An der dritten, von uns in Abbildung gebrachten Westseite (Fig. 2) endlich ist dem Architekten bei Gestaltung der Saalpartie ein brillantes Motiv zu schaffen gelungen, indem er über einem untern, apsidenartigen, von Bogenöffnungen durchbrochenen Ausbau eine stolze Loggia entfaltete, welche aus fünf hohen, ebenfalls im Bogen geschlossenen, durch korinthische (pilasterverdeckende) Säulen getrennten Oeffnungen besteht.



L. Laden; C. Comptoir; M. Magazin.

Fig. 3. Der Königsbau in Stuttgart. Grundriß.

Aus den vorstehenden Bemerkungen über die Komposition wird man entnehmen, welch reiche Fülle schöpferischer Erfindung an diesem Villenbau zu Tage getreten und von welch feinem richtigem Geschmacke der Architekt geleitet gewesen. Um das Werk zu einem ganz vollendeten zu machen, sind dann auch die im Stile reinster Hochrenaissance ausgeführten Details bis in's Einzelnste sorgsam durchgebildet. Im Innern aber finden wir eine reiche geschmackvolle Dekoration, die mit der wahrhaft königlichen Ausstattung an Gemälden und Skulpturen sich zur Hervorbringung eines ebenso behaglichen wie nobeln Eindrucks vereinigen.

Ein weiteres, in den edelsten Formen der Hochrenaissance entworfenes Werk schuf Leins sodann in dem jetzigen „Palais Weimar“, das ein einfacher vierstöckiger Bau, dicht eingefügt in die Häuserreihe und nur durch die beiden schmalen, das Gebäude in die Mitte nehmenden Loggienbauten von ihr abgesondert, doch durch seine vornehme Architektur aus ihr hervorsticht. Unter Verzichtleistung auf alle weitere Wandgliederung hat der Architekt fast allein durch die nach den Stockwerken verschiedene Ausbildung der Fenster seiner Façade Reiz und Leben zu verleihen gewußt.

In demselben einfachen gehaltenen Stile ist dann auch die „Villa Zorn“ ausgeführt, während einer Anzahl von Privathäusern (worunter das eigene Haus des Meisters erwähnt sein mag) mehr der Stempel einer heitern Anmuth aufgeprägt ward. Endlich wäre als eine mit den beschränktesten Mitteln doch würdig und praktisch hergestellte Anlage die „Liederhalle“ zu nennen.

Als König Wilhelm in der letzten Periode seiner Regierung, die zumeist der landwirthschaftlichen und industriellen Entwicklung seines Staates gewidmet war, eine große Bauthätigkeit zu entfalten begann, wurde Leins im Jahre 1855 die Errichtung des „Königsbaues“ übertragen, eines Gebäudes, welches nach der einen Seite den Abschluß des schönen, mit Fontainen und Gartenanlagen, sowie der von Knapp entworfenen Jubiläumssäule König Wilhelms geschmückten Schloßplatzes bilden sollte; hierbei wurde dem Architekten die Anwendung der Formen der griechischen Antike zur Bedingung gemacht. (Fig. 3 und S. 44). Leins befand sich dabei in der günstigen Lage, die neuesten, tief eindringenden Forschungen über die griechische Architektur benützen und somit, an Feinheit der Durchführung namentlich und an lebendiger Formbildung, die meisten früher in diesem Stile ausgeführten modernen Bauten, besonders diejenigen Klenze's übertreffen zu können. Es wurde ihm dies um so leichter, als die von ihm gewählten Säulenordnungen, die ionische und korinthische, dem Charakter seiner Architektur so ganz entsprachen. Dagegen war Leins nun leider in anderer Weise bei diesem Baue sehr eingeschränkt, in erster Linie dadurch, daß er bereits aufgemauerte, nach einem andern Plane angelegte Fundamente zu benutzen hatte. Es kam dies daher, daß für Errichtung des Königsbaues ursprünglich ein anderer Architekt, Hofbaumeister v. Knapp bestimmt gewesen, in Folge von dessen Krankheit und baldigem Ableben dann Leins die Aufgabe zugetheilt worden war. Obwohl nun der von dem Letzteren entworfene Plan denjenigen Knapp's an Schönheit wie an praktischer Anlage übertraf, blieben eben doch auch für ihn gewisse mißliche Umstände, die durch den besten Entwurf nicht zu beseitigen waren, bestehen. Ein Hauptübelstand war die ungünstige Form des im Verhältniß zu seiner Breite allzulangen Bauplatzes, und derselbe machte sich um so mehr geltend, als in dem überhaupt zu viel auf einmal verlangenden Programm auf diese Form des Grundrisses nicht die gehörige Rücksicht genommen war. Denn außerdem, daß ein monumentales Gebäude hergestellt werden sollte, dessen Bestimmung es war, im obern Stockwerk einen Festsaal zu Concerten, Bällen u. s. w. nebst einer Anzahl kleinerer Säle und Appartements zu enthalten, wurde gewünscht, daß im untern Stockwerke nicht nur ein großer Bazar von Läden, ein Restaurant und das Lokal der Börse untergebracht werde, sondern auch noch im Entresol Wohnungen für die Ladenbesitzer. Dabei sollte an der Vorderfront eine kolossale Säulenhalle sich entfalten und mit ihr parallel in der hintern Partie eine Passage mit Kaufläden, ähnlich wie sie in Paris so häufig gefunden wird, sich durchziehen. Der Architekt hat das Möglichste gethan, diesen sämmtlichen Anforderungen gerecht zu werden, besonders aber darauf gesehen, neben der praktischen Anlage die monumentale Gestaltung des Ganzen nicht aus dem Auge zu lassen, was ihm auch vollständig gelungen.

Die Vorderfront zeigt im Aufbau eine imposante Reihe uncanellirter, aber lebendig gezeichneter ionischer Säulen, welche glücklich unterbrochen wird durch zwei korinthische Quergiebelbauten, die nur eben, der Platzbeschränkung wegen, nicht den erforderlichen Vorsprung erhalten

konnten, wie die Säulenhalle ebensowenig die erforderliche Tiefe. Ueber dieser Säulenhalle, welche die Ladenreihe, das darüber befindliche Entresol und noch die untern Saalfenster verdeckt, erhebt sich als Krönung der Mittelpartie ein zurücktretendes, durch korinthische Pilaster gebildetes Obergeschoß, welches die Galerieen des Saales enthält und durch seine Fenster das hauptsächlichste Licht dem Saale zuführt; über den äußeren Partieen der Säulenhalle aber erscheint je ein niedrigeres attikenartiges Halbgeschoß. Leider fehlt dem Königsbau bis jetzt noch immer die, seinen schöngedachten Umriß wirksam abschließende, Bekrönung durch Statuen und Dreifüße. Vor den schmalen Seitenflügeln finden sich reizende viersäulige Portiken angebracht, die zu den verschiedenen Treppen führen. Dem Charakter der Leins'schen Architektur gemäß macht auch der Königsbau, ungeachtet seiner großen Verhältnisse, nicht sowohl den Eindruck wuchtiger Kolossalität, welcher übrigens auch bei seinem vielartigen Inhalt weder leicht zu erreichen, noch wohl angebracht gewesen wäre, als vielmehr den einer edlen anmuthvollen Grazie. Was das Innere, besonders den schön arrangirten Festsaal betrifft, so hat derselbe leider nicht die gehörige Ausdehnung in die Breite gewinnen können und mit der nothdürftigsten dekorativen Ausstattung vorlieb nehmen müssen. Bemerken wollen wir noch, daß seine Decke die Eisenkonstruktion in monumentaler Weise zu verwerthen sucht.

Ueber die Leins'sche Thätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst werden wir später zu handeln haben, hier aber bleibt uns noch seiner aufopfernden Lehrthätigkeit am Polytechnikum zu gedenken, dessen Architekturschule ihm hauptsächlich den hohen und verdienten Ruf verdankt, dessen sie sich zu erfreuen hat.

Neben Leins stellt sich dem Alter wie der Bedeutung nach J. v. Egle, Oberbaurath, Hofbaumeister und Direktor der Baugewerkeschule, aber mit einer Architektur von wesentlich verschiedenem Charakter. Ebensalls ein Meister in der Disposition, sowohl was die Gruppirung der Baukörper im Aeußern, als auch namentlich was die Anordnung der Innenräume betrifft, ist Egle bei seiner energischen, kräftigen, manchmal wohl an's Derbe streifenden Formbildung, hauptsächlich bei der Bewältigung großer Massen, die eine derartige Formensprache ertragen, in seinem Elemente. Und wenn Leins zu den zarten, feinen und reinen Formen der italienischen Hochrenaissance und zur griechischen Antike greift, so behagen Egle mehr die, wenn nicht so klassischen, doch dafür eine freiere Bewegung gestattenden, effektvollen Bauten der französischen Renaissance und namentlich diejenigen der französischen Frührenaissance, mit ihrer malerischen Anordnung des Grund- und Aufrisses, mit ihren verschiedenen Fenster- und Thürabschlüssen, den Rund-, Stich- und Korbbögen und den geraden Deckbalken bei abgerundeten Ecken, mit den senkrecht durch mehrere Stockwerke durchgehenden Pilastersystemen, den hohen Dachstöcken, den verzierten Schornsteinen und dem dekorativ ausgestatteten Quaderwerk überhaupt. Zunächst war es eine Anzahl von Privatbauten, meist aus Backstein in Verbindung mit Haustein aufgeführt, an welchen die Hinneigung Egle's zu diesem Stile sich aussprach. Zu seinen hübschesten derartigen Arbeiten gehört das „Knosp'sche Haus" in der Rothebühlstraße.

Daß sein erstes großes monumentales Gebäude, das Polytechnikum, mehr den Stil italienischer Hoch- und Spätrenaissance producirte, hatte seinen Grund darin, daß er seinem Entwurfe verschiedene Pläne einer hiefür veranstalteten Konkurrenz zu Grunde zu legen hatte; doch finden wir wenigstens als ein Zeugniß für sein Lieblingsthema jene am Louvre vorkommende Dekorirung einzelner Quader mit wurmförmigen Linienspielen, sowie auch einige runde Fensterecken u. a. m. Das Gebäude, welches besonderer Umstände wegen nicht mit der Front auf den benachbarten See-Platz gegen Westen schaut, sondern in eine schmale Straße gegen Norden sich kehren mußte, ist auf rechtwinkligem Grundplan erbaut und dreistöckig. Während die mittlere Partie nur sehr mäßig hervortritt, sind die Flanken mit kurzen Flügeln versehen. Das Parterre-Stockwerk zeigt eine einfache Rusticaquaderarchitektur und ist aus dunklerem Steine hergestellt, die beiden obern aus hellerem Sandstein bestehenden Stockwerke sind mit kräftigen Pilasterstellungen ausgestattet, nur die Mittelpartie ist durch Säulen ausgezeichnet; an den Schmalseiten kommen außerdem noch Nischen zur Verwendung. Ueber dem Mittelbau, der durch einen skulpturgeschmückten Giebel bekrönt wird, erhebt sich ein kleiner, als astronomisches Observatorium dienender Kuppelbau. An den Hauptfenstern herrscht durchweg der Halbkreisbogen. Eine ansehnliche (von Prof. K. Plock komponirte) figürliche Dekoration, außer der Giebelfeldgruppe besonders aus Reliefmedaillons mit den Köpfen berühmter Männer bestehend, belebt diese Archi-

tektur. Egle verwendet bei seinen Bauten überhaupt gerne, da er sich sicher fühlt, darüber nicht den Effekt im Großen und Ganzen zu verlieren, einen reicheren dekorativen Schmuck.

Klar, verständig und wirkungsvoll, wie das Aeußere, ist auch das Innere des Bauwerkes gestaltet. Besonders gelungen ist das Treppenhaus. Die Kommunikationen sind überhaupt praktisch und reichlich angeordnet, die Räume stattlich und gut beleuchtet.

Schräg gegenüber dem Polytechnikum in schöner freier Lage an dem genannten Platze hat Egle sein anderes Hauptwerk hingestellt, das Gebäude der von ihm geleiteten Baugewerkenschule (Fig. 5). Hier hat er sich nun ganz seiner Vorliebe für französische Renaissance überlassen. Wir glauben beinahe einer der alten französischen Paläste vor uns zu sehen; die dem Quadrate sich nähernde Grundform, die Pavillons an den vier Ecken und die beiden größeren Pavillons in der Mittelaxe, die Nachkommen des alten Donjon, sodann der groteske Umriß des Daches mit den spitzigen Dachhelmen und Klostergewölben der Pavillons, und den Kamin-besetzten Mansarden der Zwischenbauten, alles das erinnert sehr lebhaft an die stattlichen Schlösser der franzö-

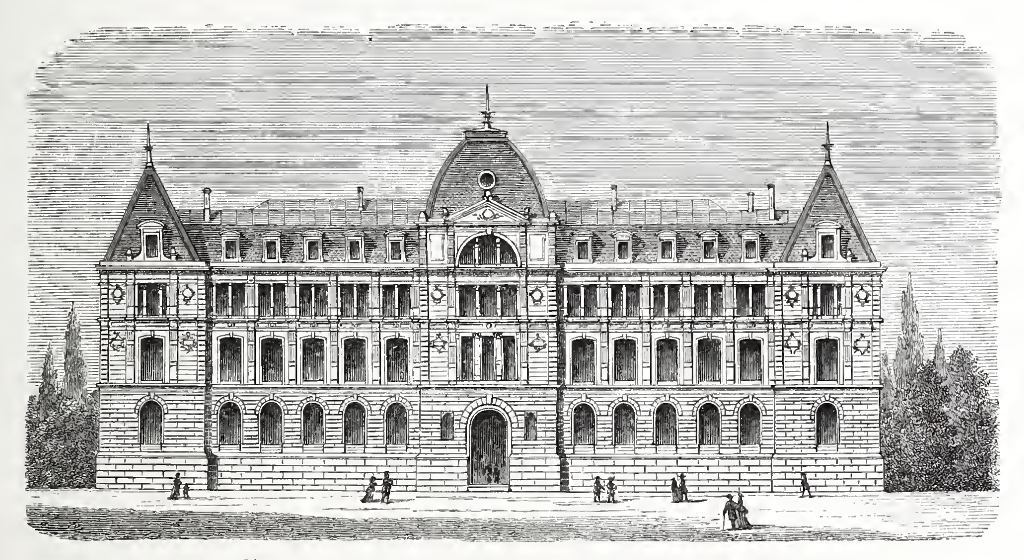


Fig. 5. Baugewerkenschule in Stuttgart, erbaut von Oberbaurath v. Egle.

sischen Könige und des Adels zur Zeit der Hochrenaissance (wenn auch eine bestimmte Stilepoche nicht durchaus festgehalten ist); nur die vielen und großen Fenster, welche im Parterre den Rundbogen, dann im nächsten Stock den Stichbogen, und endlich im dritten den geraden Schluß zeigen, verrathen eine andere Bestimmung des Gebäudes.

Wenn nun das Ganze ohne alle Frage von glücklicher Wirkung und das Verhältniß von Wand und Oeffnungen ein harmonisches ist, so kann dagegen die wie aufgeheftet erscheinende Pilasterarchitektur mit ihren Rosetten, Schildern, Triglyphen, Bändern u. s. w. nicht ganz befriedigen; offenbar wird auch durch ihre etwas willkürliche Bildung das schöne Gesammtbild in seiner Wirkung einigermaßen beeinträchtigt. Die innere Einrichtung ist wieder höchst praktisch, namentlich können die beiden bedeckten, mit einer schönen Loggienarchitektur umzogenen Lichthöfe, welche, da sie heizbar und mit Brunnen versehen sind, den Zöglingen die Reinigung ihrer Zeichenutensilien zu jeder Jahreszeit gestatten, nicht genug gerühmt werden.

Eine anmuthige, mit der Gartenarchitektur gut zusammenkomponirte Villa hat sodann Egle in der „Villa Sauters" geschaffen; ebenso in der „k. Gärtnerei" sammt Gewächshäusern eine zu der umgebenden Parklandschaft trefflich stimmende, reizende bauliche Gruppe. Als Hofbaumeister hat derselbe ferner verschiedene kleinere Werke, worunter einige mehr dekorativer Art, auszuführen gehabt. Als die gelungensten hierunter sind wohl zu bezeichnen: die anmuthige „Umhegung des königl. Privatgartens" und der zierliche, in Eisenguß hergestellte „Musikpavillon" auf dem Schloßplatze. Ueber Egle's kirchliche Bauthätigkeit wird später zu sprechen sein.

(Schluß folgt.)

Nachlese zu Carstens' Werken.

H. Riegel: Carstens' Werke. 2. Band. Leipzig, Dürr. 1874. Qu. Fol.

Mit Abbildungen.



Singende Parze. Nach Carstens gezeichnet von Th. Gresse.

Von Leibnitz sagte Lessing, wenn es nach ihm ginge, dürfte dieser keine Zeile umsonst geschrieben haben. Von Carstens läßt sich sagen, daß er keinen Strich umsonst gethan haben dürfte. Wie jener der Bahnbrecher deutscher Philosophie, so ist dieser der Pionier deutscher Kunst geworden. Zu einem System, einem nach allen Seiten ausgearbeiteten Kunstwerke des Denkens hat es aber der erste so wenig, wie der letztere zu einem Gemälde, zu einem neben der Tiefe der Erfindung und der Schönheit der Zeichnung mit dem eigentlich malerischen Attribut des koloristischen Reizes ausgestatteten Kunstwerk der bildnerischen Phantasie gebracht. Beide sind bei der Grundlegung, jener beim Entwurf, dieser beim Contour stehen geblieben. Die Vollendung des Werkes, systematischen Ausbau dort, Farbe und Körperform hier, haben erst die Nachfolger hinzugebracht.

Wer nicht Gelegenheit hatte, die an vielen Orten zerstreuten Originalwerke von Carstens oder doch deren sorgfältige Kopieen in den Museen von Weimar und Kopenhagen einzusehen, der fand sich bis jetzt auf das schätzbare Müller'sche Kupferwerk beschränkt, welches in seiner ersten Gestalt 52 Kupfertafeln in Folio umfaßte. Bei dem Erscheinen der 2. Auflage desselben in verkleinertem Format sprach der Wiederherausgeber der bis dahin einzigen Lebensbeschreibung des Meisters von Fernow, H. Riegel, die Hoffnung aus, die günstige Aufnahme derselben werde es ermöglichen, in einem zweiten Bande noch ähnliche, zum Theil sehr vorzügliche Kompositionen desselben nachfolgen zu lassen. Dieselbe hat sich auf wahrhaft überraschende Weise erfüllt. Der vorliegende Band bringt weitere 36 Tafeln, theils fertige Kompositionen, theils Studien und Entwürfe zu solchen enthaltend. Bei der Auswahl derselben hat sich der Herausgeber, wie er sagt, von dem Gesichtspunkt leiten lassen, nicht nur die noch nicht herausgegebenen Kompositionen an

diesem Orte zu vereinigen, sondern durch Anschluß einiger der bezeichnendsten Studien und geistreichsten Entwürfe in Gemeinschaft mit den Blättern des ersten Bandes ein möglichst lückenfreies Gesammtbild der erfindenden und ausführenden Thätigkeit des Künstlers zu liefern. Diesem gemäß hat die Anordnung der Tafeln stattgefunden. Die ersten 22 Blätter enthalten Kompositionen einschließlich einiger Bildnisse, Taf. 6 und 7, die angefügt wurden, um Carstens auch nach dieser Richtung hin, deren Uebung bekanntlich Jahre hindurch seinen Lebenserwerb ausmachte, zu charakterisiren. Auf diese folgen 6 Blatt Studien, darauf 7 Blatt Entwürfe und endlich eine „merkwürdige" Zeichnung, die, wie der Herausgeber gesteht, bei den Bildnissen und Studien hätte eingefügt werden können, aber, wir erfahren nicht recht warum, ihren Platz am Schluß des Ganzen erhielt.

Im Gegensatze zum ersten Bande, welcher zum größten Theil Schöpfungen des Meisters aus dessen reifster Zeit, darunter fast alle diejenigen enthielt, welche seinen Namen berühmt gemacht haben, finden wir in dem vorliegenden überwiegend Arbeiten desselben aus seiner früheren, theilweise aus seiner frühesten Periode. Hatten wir in jenem vorzugsweise den vollendeten, so haben wir in diesem vorwiegend den werdenden Künstler vor uns; die größere Anzahl der Blätter kann als Illustration zu Carstens' allmählicher künstlerischer Entwicklungsgeschichte gelten. Daß diese nicht rasch und nicht ohne schwer zu besiegende innere und äußere Hemmnisse sich vollzog, deren Ueberwindung eben nur ein Mann von seinem antiken Charakter gewachsen war, ist jedem Leser von Carstens' ergreifender Lebensgeschichte bekannt. Die Zeit seines Aufenthalts an der Akademie zu Kopenhagen, so wie sein Leben in dieser Stadt (1776—1783) und in Lübeck (1783—1788), umfaßt harte Lehrjahre, die darauf folgende in Berlin (1788—1792) kaum geringere Prüfungsjahre. Zu classischer Schönheit entfaltete sich sein Genius erst, als er wie vor ihm Winckelmann und Goethe, von allen Fesseln und Banden der nordischen Heimath ledig ward, in römischer Luft, angesichts der längst ersehnten und geahnten Kunstformen des Alterthums.

Dieser trotz ihrer Kürze füllereichen Blüthezeit des Künstlers gehören von den Kompositionen dieses Bandes nur die Tafeln 20 (eine Wiederholung des schon in Berlin ausgeführten Deckengemäldes „der Parnaß"), 21 („der Kampf der Titanen und der Götter") und 22 („Ermordungsscene", vorher als Scene aus dem angeblich Shakespeare'schen Trauerspiel von Yorkshire bezeichnet) an. Die auf Taf. 19 gegebene Wiederholung der aus römischer Zeit stammenden Komposition des Gastmals des Platon, die schon im ersten Bande nach der in der Goethe-Sammlung befindlichen Durchzeichnung enthalten war, erscheint hier nach dem im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen aufbewahrten Exemplar im Stich. Derselbe liegt diesem Aufsatze im Abdruck bei.*) Das „merkwürdige" Blatt (Taf. 36), eine Prozession katholischer Geistlichen darstellend, rührt zwar, wie der Gegenstand vermuthen läßt, gleichfalls aus jenem römischen Aufenthalte, wo er die Originale dieser im Gegensatze zu seiner sonstigen Stilrichtung scharfmarkirten Charakterköpfe vor Augen hatte, stimmt aber übrigens so wenig mit seiner Auffassungsweise überein, daß die Verlegung des Blattes an den Schluß und gleichsam außerhalb des Werks fast entschuldigt scheint. Die Darstellung des Kampfes der Titanen mit den Göttern verräth mehr als irgend ein anderes Blatt den Einfluß der sixtinischen Kapelle; die Ermordungsscene gehört jener glücklicherweise nicht zahlreichen Gruppe von Carstens' Kompositionen an, deren Inhalt dem romantischen Mittelalter entnommen ist, in dessen Formen, Trachten und Anschauungsweise er sich gleich unsicher bewegte.

Dagegen fallen mit Ausnahme derjenigen zur „singenden Parze" (Taf. 23), dem einzigen plastischen Versuch des Plastikers unter den Malern (s. d. Abb.) sämmtliche mitgetheilte Natur- und Gewandstudien (Taf. 25—28) und mit wahrscheinlicher Ausnahme der räthselhaften mythologischen Darstellung (Taf. 33), die Entwürfe („Dionysos" Taf. 29; „Alexander bei Apelles" Taf. 30; „Prometheus" Taf. 31) in Carstens' römische Periode. Legen jene ein Zeugniß für die gewissenhafte Berücksichtigung des Details in der Ausführung, so diese ein solches für die rücksichtslose Kühnheit ab, mit welcher Carstens, nur das Wesentliche im Auge, an die Erfindung ging. Die Verwandlung der tyrrhenischen Seeräuber in Delphine durch Dionysos bot einen Anlaß zur Ent-

*) Vergl. Zahn's Jahrbücher, Bd. VI, S. 99 und 208. Anm. d. Red.

faltung einer Mannichfaltigkeit von körperlichen Bewegungen und Formen, deren Durchführung an Wagehalsigkeit mit dem Sturze der Engel und dem Kampfe der Titanen hätte wetteifern dürfen. Die anmuthige Würde Alexander's und die reizende Scham der als Modell überraschten Pankaspe auf Taf. 30, wie der schöpfungsfrohe Ernst des Prometheus auf Taf. 31, lassen es lebhaft bedauern, daß beide Skizzen Entwürfe geblieben sind.

Wie man sieht, steht die Ausbeute, welche die Nachlese von Werken aus des Meisters bester Zeit gewährt, gegen den ersten Band weit zurück. Dagegen gehört das auf Taf. 1 abgebildete „Bakchanal" nach einer in der Kopenhagener Kupferstichsammlung befindlichen Tuschzeichnung, Satyrn und Bakchantinnen eine Priapsherme umtanzend, noch dem Aufenthalt des Malers in der dänischen Hauptstadt an, die er, 23 Jahre alt, ohne künstlerische Vorbildung betreten hatte. Dieser Umstand gibt dem Blatte für die Geschichte des Künstlers eine Bedeutung, die es um seines ästhetischen Werths willen in der Geschichte der Kunst nicht beanspruchen dürfte. Wie wenig der Künstler in letzterer Beziehung selbst mit demselben zufrieden sein mochte, beweist der Umstand, daß er den Gegenstand einige Jahre später, schon während seines Lübecker Aufenthalts, etwas verändert wiederholte in einer Komposition, die auf Taf. 2 nach einer im Weimarer Museum vorhandenen alten Kopie im Federumriß des verschollenen Originals abgebildet ist. Eine Pause, wir vermögen nicht anzugeben, der Weimarer Kopie oder des Originals, befindet sich in einer Privatsammlung zu Hamburg, die außerdem noch mehrere auf Carstens zurückgeführte Zeichnungen, darunter solche, deren Originale nicht mehr vorhanden sind, besitzt und auf die wir im weiteren Verlaufe zurückkommen. Der Abstand zwischen der Kopenhagener und der Lübecker Komposition ist augenscheinlich; die dort etwas weichlichen, mehr an das 18. Jahrh. als an die Antike mahnenden Formen sind sicherer und gedrungener geworden, die Anordnung der Gruppe hat durch die Erhöhung der umtanzten Göttergestalt auf einem Piedestal und die Ersetzung der Herme durch die ganze Figur eines jugendlichen Bakchos gewonnen. Gleichfalls aus der Zeit des Aufenthaltes zu Lübeck stammen die allegorischen Darstellungen der „vier Elemente" (Taf. 3), des „Morgens" (Taf. 4), des „Kampfes der Vernunft mit der Dummheit und dem Aberglauben" (Taf. 10), ferner „Kassandra" (Taf. 5) und die (sehr unbedeutenden) Bildnisse auf Taff. 6 u. 7. Die erstgenannte erscheint hier nach einer im Museum zu Weimar aufbewahrten alten Kopie im Federumriß nach dem als verschollen angeführten Original, einem Oelgemälde, das 1788 auf der Berliner Kunstausstellung ausgestellt war. (Kat. Nr. 142.) Die noch vorhandene Erklärung von des Malers eigner Hand lautet: „Die Malerei stellt die vier Elemente vor. Das Feuer hält die Fackel an die Erde, um anzudeuten, daß durch ihn (sic! das Feuer ist in männlicher Gestalt dargestellt) Leben und Wärme verbreitet werden muß. Die Erde unterstützt das Wasser. Die Luft wird von dem Wasser getränkt und theilt es der Erde wieder mit." Luft und Wasser sind männlich, nur die Erde ist weiblich dargestellt. Auch von diesem Blatte findet sich eine dem Inhalt der Darstellung nach übereinstimmende Wiederholung in obiger Hamburger Privatsammlung, die daselbst mit den Worten „Squizze von J. Carstens" bezeichnet ist. In derselben Sammlung befindet sich auch mit derselben Bezeichnung eine Darstellung des „Abends" unter der Gestalt des niedergehenden Helios, welche höchst wahrscheinlich das Gegenstück zu der auf Taf. 4 nach einer im Besitz des Lieut. Grünewaldt in Kopenhagen befindlichen Zeichnung mitgetheilten Darstellung des „Morgens" in der Gestalt des emporsteigenden Sonnengottes ausmachte. Eine solche befand sich nach Riegel's sehr genauem Verzeichniß der Carstens'schen Werke (S. 349) auf der Berliner Kunstausstellung von 1788 als Zeichnung in Biester, unter Katal. Nr. 147 und wird von ihm als „verschollen" angeführt. Die Hamburger „Squizze", welche uns wie die übrigen auf Carstens bezogenen Zeichnungen derselben in einer Photographie vorliegt, stellt den Sonnengott ermüdet sitzend auf seinem nach abwärts sich neigenden Wagen dar, während von den bereits untertauchenden Rossen nur noch die Schweife und Hintertheile sichtbar sind. In dieser Lage bildet er den ergänzenden Contrast zu dem auf obiger Darstellung des Morgens in aufrechter Stellung auf seinem Wagen dahinstürmenden, die Nacht und die Mondgöttin vor sich hertreibenden Helios. Auch in Nebendingen, wie in der Strahlenkrone des Hauptes und dem von Feuerflammen sprühenden Wagenrade, beziehen sich beide Darstellungen unverkennbar auf einander. Da von der Darstellung des Abends nach Riegel das Original



H. Merz gest.

Das Gastmahl des Platon.

„verschollen", eine Kopie desselben aber nirgends angeführt ist, so muß die in obiger Hamburger Privatsammlung erhaltene „Squizze" (sie rühre nun von Carstens' eigener oder von der Hand eines Kopisten her) in jedem Fall als die einzige Quelle angesehen werden, aus der wir die Kenntniß derselben schöpfen können. Die nur in flüchtigen Umrissen angedeutete Komposition erscheint seiner durchaus nicht unwürdig; der Umstand, daß durch sie unsere Kenntniß der Carstens'schen Originalkompositionen um eine neue bereichert wird, verleiht obiger Skizze ein dokumentarisches Interesse. Dasselbe ist, wenn auch nicht in gleich hohem Grade, bei einem anderen Stück jener Privatsammlung der Fall, welches, gleichfalls mit den Worten „Squizze von J. Carstens" signirt, eine Wiederholung der auf Taf. 10 mitgetheilten „Allegorie" auf das 18. Jahrh., den Kampf der Vernunft mit der Dummheit und dem Aberglauben darstellend, enthält. Von dieser Darstellung, welche zu jenen gehörte, die Carstens unter dem 7. Mai 1788 nach Berlin an den Minister von Heinitz sandte, waren bisher zwei Wiederholungen bekannt, deren eine sich im Besitz des Dr. Max Jordan in Berlin, die andere im Weimarer Museum (Federumriß) befindet. Beide, übrigens übereinstimmend, weichen nach Riegel (S. 355) in dem einzigen Punkte von einander ab, daß eine bärtige Statue, die man in einem Tempelchen linker Hand sieht, auf der „stark beschnittenen" Kreidezeichnung in Dr. Jordan's Besitz weggeschnitten, in der Weimarer „Kopie" aber erhalten ist. Die auf Taf. 10. befindliche Wiedergabe ist von der ersten genommen und das Fehlende aus der letzteren ergänzt. Dieselbe stellt die Vernunft in Gestalt einer jungen Frau mit geflügeltem Haupte vor, die von einem Weibe und einem Manne mit einem Strick, an dem beide ziehen, erwürgt werden soll. Hinter dem Manne kniet ein Priester, in der einen Hand ein Weihrauchfaß, in der andern ein Götzenbild haltend, das er der Göttin der Weisheit entgegenstreckt, die von der andern Seite mit geschwungenem Schwert und vom Aegisschilde gedeckt hinzueilt, um den Strick zu zerhauen. Der verdienstvolle Herausgeber setzt beide Darstellungen in das Jahr 1789 und in die Zeit des Berliner Aufenthaltes, will daher auch die auf denselben befindliche Jahreszahl nicht 1788 (wie auch der Stich auf Taf. 10 hat), sondern 1789 gelesen wissen, obgleich „die zum Theil verwischte Inschrift zu mehreren Lesarten Raum gebe". Er schließt daher, dieselben könnten mit der am 7. Mai 1788 an den Minister eingesandten, offenbar noch in Lübeck entworfenen Darstellung desselben Gegenstandes nicht identisch, sondern, müßten eine „Umarbeitung" derselben sein, und findet dies durch die jenem Briefe beigefügte Erklärung von des Künstlers eigener Hand „anscheinend bestätigt." In dieser heißt es nämlich: „Die Zeichnung stellt eine Allegorie auf dies Jahrhundert vor; Aberglaube und Dummheit wollen der Vernunft die Kehle zuschnüren, die Göttin der Weisheit eilt hinzu, sie zu befreien". Da nun, schließt der Herausgeber, „auf unserm Blatte die Minerva hernieder schwebt, und dagegen ein hier nicht genannter Priester hinzu eilt", so könne dasselbe mit der an Heinitz gesandten Darstellung nicht einerlei sein. Auf dem Stiche Taf. 10, der ohne Zweifel unter „unserm Blatte" gemeint ist, „schwebt" aber Minerva nicht, sondern „eilt" hinzu, und der Priester „eilt" nicht herbei, sondern „kniet" zu Häupten der männlichen Figur. Ersteres stimmt offenbar zu der Carstens'schen Beschreibung des von ihm an den Minister gesandten Blattes; daß aber in dieser des Priesters keine besondere Erwähnung geschieht, darf keinen Verdacht gegen die Identität des gedachten Blattes erwecken, da der Priester mit dem Götzenbilde zu Häupten des männlichen Henkers der Vernunft eben nur als Attribut dient, um diesen als den „Aberglauben" zu kennzeichnen. Nach alledem bleibt es wahrscheinlich, daß die richtige Lesart allerdings 1788 ist und wir in beiden Darstellungen die an den Minister gesandte Komposition vor uns haben. In obiger Hamburger Privatsammlung treffen wir eine dritte Wiederholung der genannten Darstellung, welche in allen Punkten mit beiden übereinstimmt und auf welcher nur die Inschrift: secul. XVIII vermißt wird, die allerdings etwa bei der Original-„squizze" des Meisters für diesen überflüssig war. Auch der auf dem im Besitze des Dr. Jordan befindlichen Blatte abgeschnittene, im Stich nach dem Weimarer Blatte ergänzte Theil findet sich auf dem Hamburger Entwurfe. Da letzterer sammt allen übrigen in jener Privatsammlung enthaltenen Carstens zugeschriebenen Stücken, wie wir später sehen werden, seinem Ursprung nach, wie fast mit Gewißheit anzunehmen, in die Zeit fällt, da Carstens sich in Lübeck aufhielt, so haben wir daran ein neues Anzeichen, daß die Allegorie, so wie sie auf Taf. 10 vorliegt, dem Lübecker und nicht erst dem Berliner

Aufenthalt desselben angehört (d. h. vor dem 7. Mai 1788 entworfen ist) und keine nochmalige „Umarbeitung" erfahren hat.

Von den im J. 1788 in Berlin ausgestellten Arbeiten der Lübecker Zeit begegnen wir auf Taf. 5 der „Kassandra" vor dem Hause Agamemnons nach der Tragödie des Aeschylos; die auf Taf. 8 und 9 folgenden Darstellungen des „Philoktetes" und des „Ajas mit Tekmessa und Eurysakes" gehören schon dem Berliner Aufenthalte an. Die interessanteste Reminiscenz aus diesem bieten die auf Taf. 11—16 enthaltenen Deckenmalereien in einem Saale des königlichen Schlosses zu Berlin. Dieselben sind wahrscheinlich im J. 1789—90 ausgeführt und seit der leider vor wenigen Jahren erfolgten Vernichtung seiner Wandmalereien im ehemaligen Dorville'schen Hause daselbst, das einzige Denkmal einer von ihm in größerem Maßstab durchgeführten cyklischen Komposition. Sie stellen grau in grau mit Leimfarben gemalt in zwei längeren und vier kürzeren Streifen: die Tageszeiten (Taf. 11), den Tanz der menschlichen Alter nach der Musik der Zeit (Taf. 12), ein Bakchanal (Taf. 13), Polyphem und Galatea (Taf. 14), die Unterwelt (Taf. 15), und den Parnaß (Taf. 16) vor. Dieselben sind von sehr ungleichem Werthe, die kürzeren Streifen stehen gegen die längeren (wahrscheinlich später entworfenen) zurück; neben Härten und Fehlern aller Art erscheint aber nicht nur die entschiedene Vorliebe für antike Gegenstände, sondern in Form und Anordnung ein Hauch des classischen Geistes. Einige hier erscheinende Lieblingsgegenstände wie die Parzen, der Parnaß, hat Carstens später in vollkommenerer Gestalt wiederholt; wenigstens eine der hier vorkommenden erscheint als Vervollkommnung einer früheren Komposition. Der Tanz der (drei) Lebensalter, Jungfrau, Frau und Greis wird hier von Bakchos mit schallendem Beckenklang begleitet, während Kronos in hockender Stellung die Flöte dazu bläst. In Lübeck hatte er denselben Gegenstand in einer Komposition dargestellt, deren Kopie im Federumriß sich im Weimarer Museum befindet, deren Original nach Riegel (S. 348) verschollen ist. Auch von dieser besitzt die erwähnte Hamburger Privatsammlung eine Wiederholung, deren Inhalt mit der bei Riegel (a. a. O.) gegebenen Beschreibung des (auch in diesem Bande nicht edirten) Entwurfs übereinstimmt. Nach der uns vorliegenden Photographie zu schließen wird durch die Uebergehung dieser Komposition von Seiten der Herausgeber dem Andenken des Meisters kein Nachtheil zugefügt. Auch die „Schlacht von Roßbach" auf Taf. 18 dient zum Beweise, daß Carstens auf diesem Gebiete, welches ihm ein Auftrag der Akademie aufnöthigte, sich nicht heimisch fühlte.

Auch mit dem vorliegenden Bande ist noch nicht „jeder Strich" Carstens' an die Oeffentlichkeit gelangt. Der Herausgeber weist selbst auf die berühmten 24 Kompositionen zum „Argonautenzug", welche Koch zwar bereits im J. 1799 gestochen, deren „Geist, Delikatesse und Präcision des Umrisses" (Riegel a. a. O., S. 383) er aber nach dem Urtheil des Besitzers der Originalien (Graf Moltke in Frydenlund) bei weitem nicht erreicht hat. Die angeführte Privatsammlung in Hamburg enthält den Entwurf wenigstens einer Komposition, von welcher sich sonst keine Spur mehr entdecken läßt und außerdem mehrfache Wiederholungen bekannter Stücke, die noch bei keiner Herausgabe berücksichtigt worden sind. Letztere sind mir bis jetzt nur aus Photographien bekannt, welche die kunstsinnige Besitzerin, Frln. M. B. in Hamburg hat anfertigen lassen. Ein mit dem Nachlaß des Meisters wohlvertrauter Kenner, dessen Schreiben mir vorliegt, hat es abgelehnt, nach solchen ein Urtheil über die Echtheit der Blätter abzugeben. Diese wird andererseits durch äußere Umstände, deren Mittheilung ich der Güte der Besitzerin verdanke, möglich, sogar wahrscheinlich gemacht. Sämmtliche Blätter, acht an der Zahl, da zu den obengenannten zwei weitere: „Poseidon" und „Mythologische Darstellung" eines ruhenden Riesen mit der Keule neben sich und zweier bärtiger Männer (Riegel a. a. O., S. 387 bereits als „verschollen" bezeichnet), hinzukommen, sind in die Hand der gegenwärtigen Besitzerin im J. 1868 durch Schenkung aus dem Nachlaß ihres Großoheims mütterlicherseits, des verstorbenen Geheimraths Nauwerk zu Neustrelitz gelangt, welcher sie nach ihrer Versicherung von Carstens unmittelbar erworben haben soll. Nauwerk, geb. im J. 1764 zu Ratzeburg, war nur um 10 Jahre jünger als Carstens und lernte diesen und dessen seit 1786 in Lübeck lebenden Freund K. L. Fernow während der Zeit des Lübecker Aufenthalts daselbst und in seiner nahegelegenen Vaterstadt kennen. Carstens ward Nauwerk's Lehrer und Fernow schloß einen Freundschaftsbund mit ihm, dessen

Dauer und Innigkeit zahlreiche in Nauwerk's Nachlaß vorhandene Briefe Fernow's aus der Zeit von dessen römischem und Weimarer Aufenthalt bezeugen. Als Carstens, der am 7. Mai 1788 von Lübeck aus an den Minister v. Heinitz schrieb, diese Stadt verließ, um sich nach Berlin zu der am 27. Sept. desselben Jahres zu eröffnenden Kunstausstellung zu begeben, nahm er (vgl. Riegel a. a. O., S. 207) den Weg über Ratzeburg, wo sein Schüler Nauwerk lebte, wo nach Johanna Schopenhauer's Bericht auch Fernow, der Lübeck später verließ, nochmals (ohne Zweifel bei dem gemeinschaftlichen Freunde) mit ihm zusammentraf. Wenigstens begleitete er, wie seine Freundin erzählt, als Carstens sein Schicksal nach Berlin rief, diesen von Ratzeburg aus bis an die Elbe und kehrte dann „einsam nach seinem neuen Wohnorte" zurück.

Diese Umstände machen es glaublich, daß Nauwerk in den Besitz echter Blätter von Carstens gelangen konnte. Sämmtliche aus seinem Nachlaß stammende Blätter enthalten Kompositionen, welche vor die Zeit des Berliner und theils erwiesener- theils höchst wahrscheinlicherweise in jene des Lübecker Aufenthalts fallen. Möglich, daß Carstens, der seinen Aufenthalt in Lübeck absichtlich verlängert hatte, um durch Portraitzeichnen Geld zu verdienen, die Gelegenheit ergriff, eines Theils seiner Zeichnungen los zu werden. Wir wissen (vgl. Riegel a. a. O., S. 68), daß er in ähnlicher Lage zu diesem Mittel zu greifen pflegte. Schon auf seiner ersten italienischen Reise hatte er sich in Zürich durch den Verkauf seiner Zeichnungen aus der Verlegenheit geholfen. Von den vorhandenen Blättern sind nach der Mittheilung der Besitzerin die meisten von derselben (nicht von Carstens') Hand mit der Unterschrift: Squizze von J. Carstens, eins (die mythologische Darstellung des ruhenden Riesen) aber ist von derselben Hand mit der Bezeichnung „nach J. A. Carstens" versehen. Die ausdrückliche Ausscheidung des einen Blatts als bloßer Kopie läßt die Vermuthung, daß dem Bezeichner die übrigen für Originale galten, naheliegend erscheinen. Es ist dringend zu wünschen, daß die kunstfreundliche Besitzerin, die sich in leicht erklärlicher Sorge von ihrem Schatze nicht zu trennen vermag, erfahrenen Kunstkennern Einsicht in die Originalblätter verstatte. Von einem Künstler wie Carstens ist jeder „echte Strich" kostbar.

Wien. **Robert Zimmermann.**



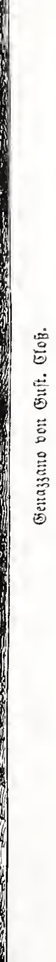


Venetianische Fischerbarke von G. Schönleber.

Illustrirte Werke.

Italien. Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna. Stuttgart, J. Engelhorn. Fol. 1—5. Lieferung. 1874.

Es ist Gebrauch geworden, bei der Ankündigung eines neuen Werkes über Italien der Verwunderung darüber Ausdruck zu geben, wie man sich habe entschließen können, die reiche Literatur über dieses Land um ein neues Werk zu vermehren. Wer Italien kennt, den wird es weniger Wunder nehmen. Man kann dasselbe hundertmal gesehen haben und findet immer wieder etwas Neues. Ist es doch neben Griechenland das älteste Kulturland unseres Kontinents; es hatte



Genazzano von Gust. Closs.

seine große Geschichte, Kunst und Wissenschaft, als das übrige Europa noch in der Dämmerung der Sage lebte; und als endlich die Geistesschätze der alten Klassiker den Norden Europa's der Kultur gewonnen hatten, konnte es nicht fehlen, daß Italien das gelobte Land der durch die Alpen von demselben getrennten Völker wurde. Fromme Pilgerschaaren wallfahrteten zum heiligen Rom; Kriegshelden führten ihre Heere über die Alpen; unzählige Gelehrte und Künstler

besuchten die Universitäten und Kunstsammlungen Italiens, und eine unübersehbare Menge von Touristen überschwemmten und überschwemmen noch heute den Garten Europa's. Wer wollte sich da wundern, wenn Hunderte, ja Tausende dieser Reisenden keine Ruhe finden, bis sie mit ihren Erlebnissen und Ansichten über Land und Leute ihre Mitwelt unterrichtet haben?

Ein neuer Beweis für diese Unerschöpflichkeit ist das oben angeführte illustrirte Werk, das wir mit einigen Worten den Lesern empfehlen wollen. Man erwarte hier nicht etwa ein Reisehandbuch nach Art des Bädecker oder Gsell-Fels. Es ist auch kein Nachschlagewerk über die Kunstdenkmäler des Landes, wie der „Cicerone" von Burckhardt, es setzt vielmehr beim Lesen die nothwendigsten Geschichts- und Kunstkenntnisse voraus. Der Zweck, den sich das Werk in erster Linie gestellt hat, ist ein rein ästhetischer und ethischer: Alles, was das Land Schönes darbietet, — Land und Leute, Kunst und Geschichte, — wird hier in lebendiger und geistvoller Schilderung vorgeführt und erklärt. Wegen dieser poetisch erhabenen Stellung, welche die Schilderung einnimmt, wird das Werk bei Allen denen, welche Italiens Schönheiten genossen haben, die edelsten Erinnerungen lebendig erhalten und gewiß in Vielen die Sehnsucht wecken und nähren, den Wanderstab zu ergreifen und mit eigenen Augen die Herrlichkeiten zu schauen.

Italien enthält noch viele Partien, die, vom großen Verkehrswege abseits gelegen, von dem Schwarm der Touristen verschont geblieben sind. In unserem Werke, so weit es erschienen ist, finden wir bereits in Wort und Bild mehrere solche Oasen vorgeführt. Gleich der Anfang ist an Schilderungen verborgener Schönheiten reich; es werden da die verschiedenen Wege beschrieben, die vom Norden nach Italien führen, und an manchem Punkte wird Halt gemacht, der dem flüchtig Vorübereilenden entgeht. Wir besuchen dann den Gardasee, Verona, die Venetianer Berge, die Lagunenstadt selbst. Die Schilderungen, denen genaue Lokalkenntniß neben poetischer Färbung nachzurühmen ist, rühren von K. Stieler her. Mittelitalien wird Ed. Paulus, Rom und Unteritalien Wold. Kaden bearbeiten.

Das Werk ist auf's reichste illustrirt. Wie im Text, so finden wir auch im Bilde nichts Alltägliches. Italien wird uns hier in der That in einem neuen Gewande gezeigt. Namhafte Künstler haben die Zeichnungen zu den Holzschnitten geliefert, und diese sind in der bekannten Officin der Gebrüder Mäntler in Stuttgart in vorzüglicher Weise wiedergegeben worden. Kleinere Objekte begleiten als Vignetten den Text; größere Ansichten und Genrebilder sind als selbständige Kunstwerke auf besonderen Blättern beigegeben. Von den Vignetten sind wir in Stand gesetzt, zwei dieser Besprechung beizufügen.

Das Werk, welches auf 24 Lieferungen berechnet ist, wird nach seiner Vollendung ein illustrirtes Prachtwerk im vollen Sinne des Wortes werden und in der Literatur über Italien einen ehrenvollen Platz behaupten. J. E. W.

Der Psalter. Allioli's Uebersetzung. Mit Originalzeichnungen von Joseph Ritter von Führich. In Holzschnitt ausgeführt von Kaspar Oertel. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. 1875. 4.

Die Dürr'sche Verlagshandlung, die aus der Publikation unserer ernsten Meister der klassischen und neu-deutschen Richtung eine so glückliche Specialität gemacht hat, beschenkt uns auch zum diesjährigen Weihnachtsfest wieder mit einer Anzahl gediegener künstlerischer Prachtwerke dieser Art. Dazu gehört die oben bezeichnete neue Ausgabe des Psalters mit Führich's von Oertel geschnittenen Illustrationen.

Die Eigenthümlichkeit von Führich's Behandlung dieses Stoffes liegt darin, daß er die alttestamentarische Poesie in innige Beziehung zum Christenthume bringt. Nur wenige Bilder halten sich streng historisch innerhalb des Kreises der hebräischen Lyrik und der mit ihr verwobenen geschichtlichen oder epischen Elemente. In den meisten sind Hinweisungen auf den

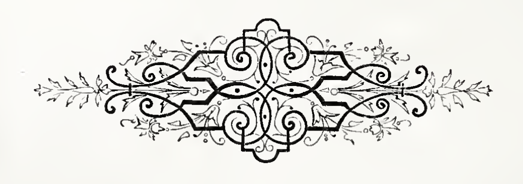


Messias und seine Kirche nicht etwa bloß nach Art der mittelalterlichen Kunst den alttestamentarischen Vorstellungen beigeordnet, sondern mit ihnen verschmolzen, so daß dadurch das Gepräge des Ganzen ein vorwiegend katholisch=christliches wird. Diese Auffassung wird nicht nach Jedermann's Geschmack sein. Aber dem Künstler bot sie den großen Vortheil der Einheitlichkeit,

welche sein Werk vor dem zerfahrenen und äußerlichen Wesen so mancher modernen derartigen Illustrationswerke schützte. Ein Vortheil war diese Einheitlichkeit um so mehr, als sie der Ausdruck einer bedeutenden Individualität ist, welche ihren Stoff nicht etwa nach streng dogmatischen Regeln, sondern mit wahrer künstlerischer Freiheit gestaltet. Innerhalb des Künstlerkreises der sogenannten nazarenischen Richtung ist Führich — das wurde lange Zeit übersehen, hat sich aber durch die nachhaltige Fruchtbarkeit des Meisters glänzend bewahrheitet — eine der kraftvollsten und originellsten Naturen: die Psalterbilder beweisen dies auf's Neue. Nicht den geringsten Reiz der Kompositionen machen die köstlichen Naturschilderungen aus, welche Führich theils als Hintergründe, theils als wirkliche Stimmungslandschaften den historisch-epischen und symbolischen Darstellungen einzuflechten liebt. Sie haben ein rein menschliches Interesse und werden auch denjenigen ansprechen, der sonst die Anschauungsweise des Illustrators nicht theilt. Das gelungenste Beispiel dieser religiösen Stimmungsbilder ist die Komposition zum 41. Psalm: „Gleich wie ein Hirsch verlanget nach Wasserquellen, also verlanget meine Seele nach Dir, o Gott!" — Es läßt sich kein schöneres Bild weihevoller Kontemplation denken, als der im Bergwalde in brünstigem Gebete dasitzende Mönch mit dem lechzenden Hirsch daneben, der sich zur Quelle niederbeugt. (S. die Abb.) Daß der Meister übrigens auch in den übrigen Kompositionen sich auf der vollen Höhe seiner Kunst zeigt, braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden. Sie machen alle den befriedigenden Eindruck völlig ausgereifter, von einer durchaus edlen Persönlichkeit getragener Kunstschöpfungen.

Der Holzschneider ist der Vortragsweise Führich's mit bewährter Treue bis in den zitternden Strich der Hand nachgegangen. Der Druck und das Papier sind von tadelloser Schönheit.

C. v. L.



Sienesische Studien.

Von Robert Vischer.

Mit Illustrationen.

II.

Im palazzo pubblico.


Ausblick auf den palazzo pubblico.

Wer müde ist von der relativen Monotonie der zahllosen Kirchen Italiens und überreizt von dem unruhigen Vielerlei in Museen und Galerien, der hat hier eine wahre Rekreation an dem Rathhause. Mit seinem schlank und hoch aufgereckten Thurme, seinen alten fresco-bemalten Sälen und lieblichen Ausblicken bietet es eine einfache beschauliche Ruhe und zugleich die beste Einführung in den eigentlichen genius loci.

Man lasse sich nur sogleich direkt in die sala del gran consiglio hinaufführen, um da vor Allem Simone Martini in seiner Stadtmadonna, der sogenannten „maestà“, (v. J. 1315) kennen zu lernen.

Das große Fresco, welches eine ganze Wand einnimmt, ist zwar trüb und schwärzlich geworden, aber die intensive Empfindung, welche alle seine Gestalten beseelt, dringt doch immer noch bedeutsam durch die Dämmerung des Alters.

Maria, auf einem Throne sitzend, hält das Kind auf ihrem Schooße, das sie mit dem linken Arme umschlungen und mit der Rechten am Füßlein hält[1]). Ihr leicht zu ihm hingeneigter Kopf mit den sanften, liebergebenen Zügen hat wohl etwas Empfindsames, aber nicht im krankhaften Sinne des Wortes. Das auffallend breitstirnige und straff dastehende Kind erscheint ungewöhnlich ernst. Zu beiden Seiten eine dichte feierliche Versammlung von Engeln, Heiligen und Aposteln, deren einige die Stäbe eines

1) In der Gesch. d. ital. Malerei von Crowe u. Cavalcaselle heißt es unrichtig: Sie „deutet mit anmuthiger Geberde ihrer rechten Hand auf den Sohn.“ (II. B., S. 232.)

die ganze Gruppe bedeckenden Baldachins tragen. Im Vordergrunde knien je dreie, Blumen darbietend oder mit der einen Hand andächtig grüßend und die andere auf das Herz legend, oder die Hände zum Gebete faltend. Der Madonna am nächsten stehen zwei gekrönte Jungfrauen, in der damaligen Geste der Verehrung beide Arme über die Brust kreuzend.

Vorzüglich die letzteren nun sowie die Knieenden mit ihren vollen Wangen und halbgeschlossenen innerlichen Augen sind ächte Kinder der Muse Simone's. Es ist schwer zu sagen, welcher Ausdruck von geheimer, sachter Anschmiegsamkeit in diesen Köpfen liegt. Behutsame, marktscheue Seelen haben sich hier zusammengefunden, um in dieser feierlichen Stunde ihr wortloses Bekenntniß abzulegen, und sie scheinen nur in dieser einen Gefühlsrichtung zu leben, ganz hingenommen von dem idealen Faden, der zwischen ihnen und der Angebeteten zittert.

Ueberraschend rein geformt und edel in Form und Haltung sind die beiden zu vorderst knieenden Engel (in Profil), welche kleine Blumenkörbe darreichen. Ohne die Annahme irgend welcher antiker Vorbilder müßte man diese Gestalten für eine unbegreifliche Leistung erklären.

Das Außerordentlichste aber im ganzen Bilde ist die Gestalt des neben Petrus stehenden Erzengels Michael. Dies ist nun doch ein wesentlich einheimisches und zugleich specifisch persönliches Talent des Simone, eine solche ätherische Noblesse zum Ausdruck zu bringen, welche sich ganz nur als Ausfluß einer zarten, lauschenden Seele erweist. Solche Gestalten scheinen uns wie aus einer reineren Himmelsluft hergekommen und nun wehrlos, ungewitzigt, fragend unseren Blicken bloßgestellt zu sein. Besonders fein und distinguirt wirkt die weich gebogene Hand, welche mit den Fingerspitzen das Gewand anfaßt und ein wenig erhebt, um dem Fuße Spielraum zu lassen.

Andererseits aber zeigt Simone auch Kraft in den mächtigen Apostelgestalten, vorzüglich in den zur Rechten der Madonna stehenden, z. B. in dem schwerthaltenden Paulus. Aber er behandelt, wie Crowe und Cavalcaselle (II, 235) mit Recht betonen, die jungfräuliche Milde mit einer gewissen Vorliebe.

Diese Gestalten bilden nun, als eine etwa dreißig Köpfe starke Gesammtheit, in dem streng eingehaltenen alten Kompositionsschema ein dichtes, unbequemes Gedränge. Doch darein findet sich ja die historische Betrachtung gerne, namentlich wenn doch wieder im Kleinen das gegenseitige Verhältniß der Massen nicht ohne liberale Gefälligkeit ist. Man muß auch hier immer bedenken, daß die Komposition solange auf keinen grünen Zweig kommen konnte, als die Perspektive nicht entwickelt war. Bei solchen Mengenbildern wußte sich der Künstler eben nicht anders zu helfen, als über den Köpfen der zweiten Reihe, welche er durch Lücken in der vordersten sichtbar gemacht hatte, die Köpfe der dritten herausschauen zu lassen u. s. f. Ein Mittel, das mit der Annahme eines stufenförmig nach rückwärts aufsteigenden Bodens die principielle Verlegenheit des Künstlers nicht hinreichend verheimlicht. Abgesehen hiervon zeigt ja immer auch wieder das gegenseitige Größenverhältniß der Figuren (Lebensgröße) diese Nichtachtung der Perspektive. Wenn die Madonna, welche im Mittelgrunde sitzt, sich von ihrem Throne erhöbe und neben den Apostel Paulus träte, so würde sie diesen um zwei gute Kopflängen überragen. Das Letztere war vielleicht Absicht des Malers, wie denn überhaupt die Altsienesen, besonders Ambrogio Lorenzetti, in archaischer Weise das Transcendentale auch durch überlegene Größe zu bezeichnen lieben. Hier läßt übrigens eine Verzeichnung diese Tendenz

weniger erkennen; denn die Proportionen des Wuchses sind von einer schrecklichen Länglichkeit.

Die wie immer bei Simone etwas eng anschließende Gewandung ist nicht unmelodisch gefaltet, aber da und dort etwas gezogen und überschlank, besonders diejenige des Petrus. Solche Nachwirkungen der sikulo-byzantinischen Vorbilder verschwinden dann in den späteren Bildern des Meisters immer mehr.

Die Farbe läßt sich bei dem Zustande des Bildes nicht beurtheilen, auch der Charakter des Vortrags nur schwierig verfolgen. Gleichwohl bemerkt man an einigen Stellen, z. B. an dem arabeskenbedeckten Gewande der Maria und besonders an der Gestalt des Erzengels Michael den feinen und emsigen Pinsel des Meisters, „welcher a tempera durch viele Lagen sich durchkreuzender Striche, a fresco durch zierlichen Auftrag seinen Formen Beendigung zu geben sucht, also von der flüssigen verwaschenen Behandlung des Giotto weit genug abweicht.“ [1]) Leider hat es Rumohr verschmäht, diesen Charakter des Vortrags auf seine geistige Quelle zurückzuführen und ihn als den entsprechenden Ausdruck für die Eigenart des Meisters anzuerkennen. Er spricht im Weiteren freilich von der Auffassung der Formen, konstatirt dieselbe aber nur äußerlich nach Proportionen. Gewiß steht diese in's Einzelne gehende, sinnige Gesprächigkeit der Technik in einem unmittelbaren Zusammenhange mit der privaten Gefühlsweise des Simone, welche weniger auf laute dramatische Schilderung als auf die Lyrik stimmungsvoller Situationen angelegt ist. Ein Erbtheil, das vielleicht keiner seiner sienesischen Zunftgenossen in diesem ausgesprochenen Grade aufweist. Hiermit soll durchaus nicht gesagt sein, daß er nur windstillen idealistischen Stoffen gewachsen sei. Auch er weiß geschichtliche Motive mit viel natürlicher Lebenswahrheit zu gestalten, wie er in Assisi und Avignon beweist, aber das Unterscheidende in der Wirkung liegt auch dorten immer wieder vorwiegend in dem irrationalen, ächt bildartigen Fürsichsein der Individuen, welches gewissermaßen einen Damm bildet gegen das volle, freie Herausfahren der Handlung.

Der Mann, möchte man a priori voraussetzen, wäre wie geschaffen zum Portrait.

Wir brauchen uns nun bloß umzudrehen nach der gegenüberstehenden Wand, um ein solches vor uns zu haben. Es stellt den sienesischen Feldherrn Guidoriccio Fogliani de' Ricci dar (en profil), stet und nachdenklich über ein mit Palissaden und spanischen Reitern umsäumtes Feld hinreitend.

Anfänglich von dem Eindrucke der maestà her ist es schwer begreiflich, daß dies derselbe Meister gemalt haben soll; so mächtig ist die realistische Wucht des Bildes. Die ausgesprochene, feste Persönlichkeit des Reiters und die gewaltige Erscheinung des Streitrosses sowie der breite Nachdruck in der Darstellungsweise kommen trotz der stark überdeckenden, reich verzierten Gewandung und Schabrake zu kräftiger Geltung. Die letztere läßt bloß Augen, Ohren, Nüstern und Beine des Pferdes sichtbar. Ihr Goldgrund ist mit grünen Epheublättern und schwarzen Würfeln bedeckt, ähnlich der Mantel des Reiters.[2])

1) Ital. Forschungen v. Rumohr. II. B., S. 96.

2) Simone hat das Bild i. J. 1328 gemalt (vgl. Doc. Sen. I, 218, bei Crowe u. Cav., Ital. Mal. II, S. 249.) Sonst ist dieser Meister hier nur noch im Chor von S. Agostino vertreten. Die kleine Kirche S. Pietro a Ovile bietet außer einer von W. Bode (Beiträge zum Cicerone, S. 35) erwähnten Broncearbeit des Vecchietta ein rechts neben dem Hochaltar hängendes Gemälde der Verkündigung, welches bisher, wie es scheint, übersehen oder nicht gewürdigt wurde. Es ist nämlich eine gute, wenn auch nicht genaue Kopie des bekannnten Bildes von Simone Martini in den Uffizien zu Florenz und wohl wenige Jahrzehnte nach dem Datum des Originales (1333) gemalt. Gerade gegenüber hängt ein an die Lorenzetti-Schule erinnerndes Gemälde der Madonna mit Kind (zwischen zwei später gemalten Heiligen).

Treten wir nun in die nebenan befindliche sala della pace, um uns den Freskencyklus (v. J. 1337—1339) des nicht minder großen Zeitgenossen von Simone, des Ambrogio Lorenzetti zu betrachten.

Ambrogio nimmt in den meisten seiner Bilder, besonders aber in diesem seinem Hauptwerke eine sehr wohlthuende Mittelstellung ein zwischen dem intimistischen Simone und seinem (Ambrogio's) älterem Bruder, Pietro, welcher sich mehr von Giotto's weitspuriger, zügiger Energie und Großheit angeeignet hat und so seinerseits als erster Vermittler zwischen florentinischer und sienischer Malerei dasteht. Die Handweise beider Lorenzetti ist zwar sehr verwandt, „auf manchen Bildern bis zum Verwechseln ähnlich". Ihre Figuren sind beiderseits „breiter und einfacher, kurz italienischer stilisirt". [1]) Pietro ist aber in der Auffassung cholerischer und rücksichtsloser als Ambrogio, von dessen „Adel und Gelassenheit" diese Allegorie das „klassische Zeugniß" [2]) ist.

Das Hauptbild gegenüber den Fenstern, welches trotz einigen groben Beschädigungen von allen doch noch am besten erhalten ist, stellt auf einer langen Polsterbank die thronenden Idealgestalten einer guten Regierung dar, zu deren Füßen eine Art Procession der vierundzwanzig Regierungsmitglieder von Siena.

Die Art nun, wie diese Allegorien durch symbolische Attribute verdeutlicht und in gegenseitige Beziehung gebracht werden, ist zum Theil von jener scholastischen Pedanterie, welche der damaligen Zeit eigen war und die wir von einem Dante kennen; allein es läuft doch immer so viel Naivetät mit, daß wir Modernen mit etwas Humor darüber hinwegkommen. Es ist z. B. ein wahres Studium, die kuriose Bedeutsamkeit zu verfolgen, welche in diesem Bilde zwei Seile haben, aber es macht auch Ergötzen. Da schwebt nämlich (auf der linken Seite des Bildes) zu oberst die Weisheit in der Luft und hält eine ungeheure Waage, deren senkrechter Heber mit seinem unteren Theile sich auf das Haupt der unter ihr thronenden Gerechtigkeit aufstützt. In den Waagschaalen steht je ein Engel; der eine holt so eben mit dem Richtschwerte nach zwei unterhalb der Waage knieenden Verbrechern aus, der andere macht sich in harmloserer Weise mit zwei anderen zu schaffen. Von dem Gürtel des einen hängt ein rothes, von dem des anderen ein weißes Seil herab. Beide Seile werden von der eine Stufe tiefer sitzenden Eintracht, welcher ein großer Hobel auf dem Schooße liegt, in die Linke genommen, laufen nun durch die Hände der processirenden Bürger weiter und münden schließlich in der Hand einer riesenhaften Herrscherfigur, welche inmitten einer Reihe anderer Allegorien, der Klugheit, des Friedens ꝛc. auf der Polsterbank thront und das Ziel der herankommenden Procession bildet. Ihr zu Häupten schweben Glaube, Liebe und Hoffnung. Rechts unten auf gleichem Boden mit der von links herankommenden Procession stehen Gewappnete mit Gefangenen.

Die beiden vorherrschenden Farben des Bildes sind ein schwärzliches Grün und ein Gluthroth, das ich nur mit dem der Feuerlilie vergleichen möchte. Dieses glühende Kolorit war ehedem gewiß von großer festlicher Wirkung. Jetzt empfindet man es nur noch fragmentarisch, am besten im unteren Theile, welchen die Procession der Vierundzwanzig einnimmt. Hier muß man auch den höchst feinen und geistreichen Vortrag bewundern, der nicht freier, nicht ausdrucksvoller sein könnte. Die Gesichter sehen aus wie Porträts damaliger Bürger (eines ist darunter, das dem Dante ähnlich sieht),

---

1) Ital. Mal. Cr. u. Cv. II B., S. 315.
2) Ital. Mal. Cr. u. Cv. II B., S. 311.

allein die jugendliche Glätte der Züge und das stark herausgewölbte, giotteske Kinn macht doch alle wieder einander ähnlich. Diese Gesichtsform und ein leichtes Vorneigen des Kopfes gibt ihnen ein Aussehen von Angelegentlichkeit, von einem sympathischen Aufmerken, das sich aber wieder verhehlt und zusammennimmt in einer steinernen Würde der Körperhaltung. Es sind Menschen, die feierlich zu gutem Werke schreiten. Ein wohlwollender Rath kluger Geister tagt hinter diesen verschlossenen Stirnen, eine liebevolle Verschwörung.

Von den thronenden allegorischen Gestalten fällt gewöhnlich die „pax" am meisten auf. Diese liebliche, musterhafte Gestalt, welche sich so sanft und lässig auf ein Ruhepolster lehnt, erinnert sofort an antike Wandgemälde. Crowe und Cavalcaselle sprechen mit



Kopf der Concordia von Ambrogio Lorenzetti.

besonderer Wärme von der „justitia" [1]), deren muthvoll ergebenes Emporblicken, deren ganze Haltung und Attitüde entschieden Großheit hat. Allein das Bedeutendste scheint mir doch die „concordia" zu sein, welche den fragwürdigen Hobel auf dem Schooße liegen hat. Der edle Stil des Malers kommt hier in der anmuthigen und zugleich erhabenen Haltung und Draperie zu voller Geltung. Ein wahres Unicum ist aber ihr Gesicht. Hier ist eine Verschmelzung von sinnlicher Holdheit und Seelentiefe erreicht, wie man es nicht leicht ein zweites Mal erlebt. Es ist ein mystisches Etwas, das diese Miene so reizvoll macht, ein merkwürdiges rührendes Gemisch von Zärtlichkeit und Erstaunen. Auch den näheren Nachweis, wie sehr der Künstler cum animo gearbeitet hat, gewährt das

1) Ital. Mal. C. II, S. 311.

Bild. Man sieht die ungewöhnliche Sorgfalt, womit er es hier erstrebte und erreichte, ein lebendiges Gefühl der Formenplastik durch die Richtungen des Pinselductus zu geben. Und so hat Ambrogio mit diesem einen Kopfe das altsienesische Typenideal auf seinen höchsten Scheitelpunkt geführt.

Die übrigen Fresken, welche er hier gemalt, sind leider sehr ruinirt. Beinahe unkenntlich ist die Allegorie einer schlechten Regierung (nebst realistischer Darstellung ihrer Folgen) geworden. Dagegen ist die Schilderung des segensreichen Lebens unter einer guten Regierung noch ziemlich deutlich. Ein Doppelbild: links das Straßenleben einer gut verwalteten Stadt, rechts eine wohlkultivirte, fruchtbare Landschaft, beides ineinander übergeleitet durch das medium des Stadtthores.

Während wir uns vorher wunderten über das spitzfindige Allegorisiren, überrascht uns hier der unbefangene Realismus, welcher nun die abstrakte Idee mit energischer Anschaulichkeit zu beleuchten wagt. Und wie naiv und liebenswürdig thut das Ambrogio! Da sieht man in den freundlichen Gassen dieses ächt sienesischen Städtleins geschäftiges Volk, Bauern mit bepackten Eseln und allerlei Vieh, in den Fenstern Handwerker, ein emsiges Schneiderlein, einen Lehrer, der Schule hält. Im Vordergrunde tanzen Mädchen einen Reigen, wozu eine derselben das Tamburin schlägt und singt. Diese letztere Gruppe ist von rührender Lieblichkeit und ächt aus dem Leben gegriffen; eine ähnliche Scene habe ich hier gesehen, ähnlich selbst in der Eigenart der Bewegung. Rechts durch das Thor wandert der Blick mit einem Falkenjäger in die weite Gegend hinaus, Hügel auf Hügel ab, über eine Brücke hin, an einer Burg vorbei u. s. w.

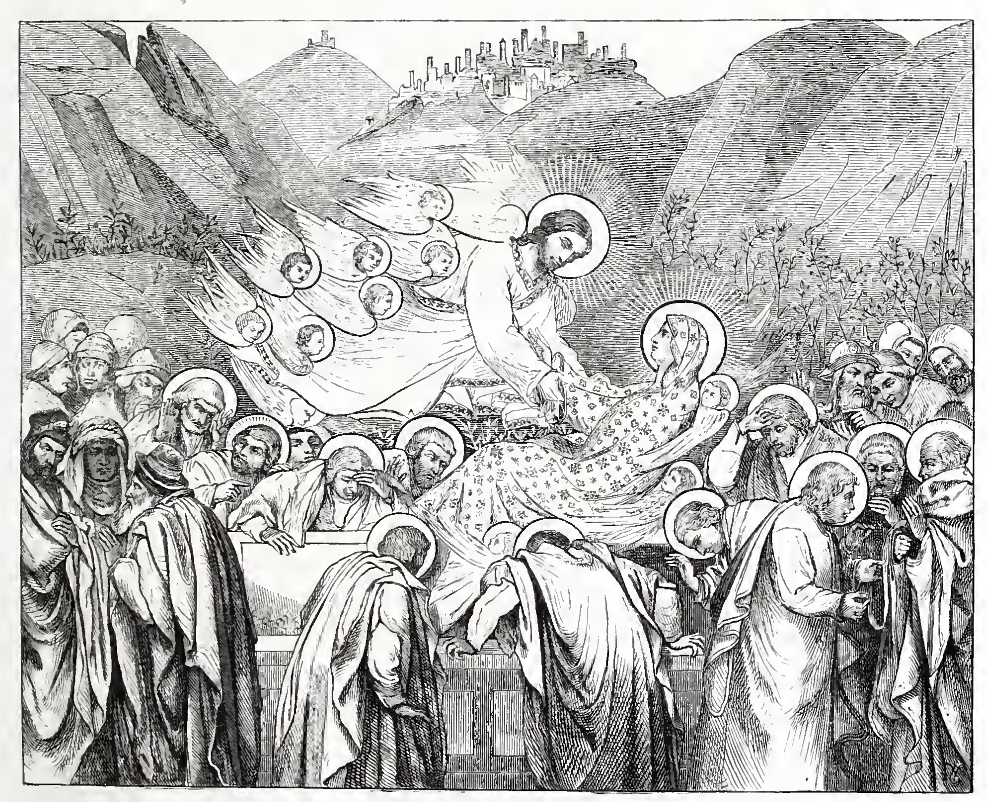
Obgleich nun diese Landschaft mehr als Folie von allerlei erfreulichen Vorstellungen (Ackerbau, Jagd, Wohlstand) gilt, wie als künstlerische Erscheinungspotenz, so ist sie doch immerhin einer der ersten umfassenderen Versuche, welche in der Geschichte der italienischen Landschaftsmalerei aufzuweisen sind. Wir haben aber auch eins der ersten Sittenbilder vor uns; denn man kann recht wohl den linken Theil, die Schilderung des Straßenlebens, ein reines Genrebild nennen, obgleich die Gestalt der „securitas“ am Thore hinfliegt. Eine vereinzelte ideale Beigabe, welche im Grunde an dem allgemeinen Gattungscharakter nicht viel verändert.

Wenn wir nun unsere chronologische Ordnung einhalten, so gelangen wir in die neben der sala del consiglio befindliche Kapelle des palazzo, welche **Taddeo Bartoli** (1406 und 1415) ausgemalt hat.

Was sogleich in die Augen springt, ist die wohl abgerundete Harmonie der Komposition und dabei doch die kräftige Entfaltung der Motive. Taddeo hat entschieden den alten Kompositionsbedingungen, von denen er sich nun einmal nicht frei zu machen wußte, das Höchstmögliche abgerungen. Auch die Draperie ist meist großartig; nur leidet sie zuweilen unter einer unverkennbaren geschäftsmäßigen Flüchtigkeit. In dem auch durch seinen landschaftlichen Hintergrund anziehenden Bilde von der Auferstehung der Jungfrau Maria[1]) imponirt durch unmittelbar natürlichen Wurf die Gewandung eines der Apostel, welcher sich (im Vordergrund rückwärts gesehen) über die Brüstung des Grabes beugt. Auch seine Stellung ist trefflich abgelauscht. Ueberhaupt erscheinen die Gestalten mit wenig Ausnahmen frei und ungezwungen selbst bei schwieriger Bewegung. Das besondere

1) Christus schwebt umgeben von Cherubim herab und hebt seine Mutter selbst aus dem Grabe. Dies ist meines Wissens ungewöhnlich. E. Förster bezeichnet dies Bild in seinen Denkmalen der ital. Malerei, Bd. II, S. 7, fälschlich als eine Grablegung Mariä.

Talent des Malers, schwebende Figuren darzustellen (vgl. Crowe und Cavalcaselle, B. II, S. 320) zeigt sich hier wieder an den Engeln der Deckenwölbung. Man bemerke auch rechts vom Altar über dem Fenster die Gestalt mit dem flügelartig emporgelüfteten Mantel. Allein trotzalledem erhält man doch den Eindruck des beginnenden Verfalls dieser Lokalkunst. Die Köpfe, besonders diejenigen der Helden, Staatsmänner ꝛc., welche der Künstler zu würdiger Repräsentation des Rathhauses hat malen müssen, erscheinen neben jenen eines Simone und Ambrogio roh und stumpf. Die Augäpfel sind meist lichtlos gelassen, dabei viel Weiß sichtbar. So entsteht ein Ausdruck von blödem Stieren, der durch einen festgeschlossenen Mund noch verstärkt wird. Das Kolorit hat da und dort, namentlich wo



Auferstehung Mariä von Taddeo Barteli.

das Motiv der Lichtausstrahlung heiliger Personen verwendet ist, eine bestechende Kraft, aber häufiger wirkt es übel materiell. Zugleich geht der resolute Vortrag oft sehr ins Grobe und Handwerksmäßige. Wenn auch hiebei ein guter Theil der Schuld auf Verbürstung und Uebermalung fallen mag, so vermissen wir mit Recht im ganzen Gepräge der Darstellung den selbständigen künstlerischen Fonds.

Und nun noch einen flüchtigen Blick auf den Altweibersommer dieser sienesischen Kunstblüthe! Da sehen wir an einem Pfeiler der sala del consiglio einen S. Bernardino von Sano di Pietro. Sano verfolgt uns mit dieser Jammergestalt in der ganzen Stadt an allen Ecken und Enden. Man mag hingehen, wo man will, überall steht der geheimnißvolle Graurock da mit seiner goldstrahlenden Bibel oder Christi Namen in der Hand. Kleine, graue, skurrile Augen, fächerartige Falten an den äußeren Wimperwinkeln blasse, eingeschnurrte Wangen und gespitzte Lippen kennzeichnen ihn, und man heißt ihn

nicht übel den „succia fichi“, den Feigenlutscher. Erfreulicher ist die im unteren Stock (1. Saal des uffizio del commune) befindliche Krönung Mariä; es ist sein bestes Bild (v. J. 1445). Die goldenen Stickereien auf dem weißen Kleide der Maria sind mit



S. Vittorio von Sodoma.

unübertrefflicher Peinlichkeit gemalt. Christus ist nicht unschön, auch die Hände haben noch die alte Feinheit. Aber die schmalgeschlitzten Augen sind hier doch etwas gar zu chinesisch.

Solch ein kümmerliches Aufwärmen alter Formen ist wenig erquicklich, wenn man den frischen, großen Aufschwung der florentinischen, umbrischen und lombardischen Zeit-



HOBBEMA PINXT — Druck v. Fr. Felsing. München — LEOP. FLAMENG SC

DAS UFER

genossen kennt. Und deshalb gewährt es auch einen wahren Trost, nun zum Schluß noch einen Widerstrahl derselben vor Augen zu bekommen in den Figuren des S. Ansano, S. Bernardo und S. Vittorio, welche Sodoma in demselben Saale (1529 und 1534) gemalt hat. Alle drei Kompositionen gehören der Glanzzeit des Künstlers an; am meisten Intensivität hat aber diejenige des S. Vittorio. Er hat ihn wie einen in üppiger Jugend blühenden römischen Imperator aufgefaßt, aber zugleich — ein seltener Beweis von Tiefe in dieser häufig etwas oberflächlich gelaunten Künstlernatur — einen Zug von Wehmuth in die Miene gelegt. — Die ganze Gestalt ist von raffaelischem Schwung, der nur in den Beinen etwas in's Schlangenhafte getrieben ist. Der kleine blumenbekränzte Putte zur Rechten mit Schild und Lorbeer erinnert an den Putten (mit Festons) von Raffael, welcher sich in der accademia di S. Luca zu Rom befindet. Die Pinselschraffirung ist wieder von sehr wohlthuender Weichheit, wie meistens bei Sodoma. Das Kolorit (röthlich dämmernder Grundton, nur leicht gemildert durch ein ruhiges Graublau, das Sodoma gern anwendet und das ich pflaumenfarbig nennen möchte) ist von einer in der Frescomalerei kaum übertroffenen Wärme und Sattheit. Ueberhaupt expektorirt Sodoma selten eine so ächte durchgehende Formbeseelung und ich halte diesen S. Vittorio neben dem Fresco des Ecce homo in der Stadtgalerie und des kreuztragenden Christus im Kloster Mont' oliveto maggiore für die beste Arbeit dieses Malers, der sonst nur zu häufig durch eine gewichtlose Plausibilität das Auge des Betrachters zu bestechen pflegt.

Die Galerie Suermondt.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

IV.

Die vlämische und die holländische Schule. — Genre, Landschaft, Thierstück, Stillleben u. s. w. — Niederländische Handzeichnungen.

(Schluß.)

Der ältere Jan van der Meer, der Landschaftsmaler von Haarlem, ist nicht nur der Urheber der schönen klaren Ansicht seiner Vaterstadt, sondern sicherlich, wie wir bereits sagten, auch des herrlichen Dünenbildes, das man früher dem Delft'schen van der Meer zuschreiben wollte. Es ist aber wohl kaum ein gleich kräftiges, haltungsvolles und schlicht poetisches Bild von diesem zu finden.

Mitteninne zwischen ihm und Rembrandt steht ein Landschaftsmaler, von dem die Galerie Suermondt das einzige nachweisbare Bild besitzt: Hercules Segers. Es ist eine hügelige Gegend, die gerade dem unteren Rande des Bildes parallel von einem Flusse durchschnitten wird; an diesem liegt eine Ortschaft mit Kirchthurm und Windmühle, und der Blick schweift dann weit über eine Ebene hin. Maßvolle Schlichtheit, bräunlicher Ton, Wahrheit und Feinheit in der Luftwirkung, glückliche Belebung aller Partien bei schein-

barer Einförmigkeit sind die hervorstechenden Eigenschaften. Das Inventar von Rembrandt's Sammlung enthält acht Gemälde dieses Künstlers, den also sein großer Zeitgenosse sehr geschätzt haben muß. Seinen Spuren müßte man jetzt weiter nachgehen. Dieses Bild, das mit dem vollen Namen

Hercules Segers

bezeichnet ist, sowie seine Radirungen, die man im Reichsmuseum zu Amsterdam kennen lernen kann, gewähren genügenden Anhalt.

Sieben Bilder von Aart van der Neer zeigen diesen großen Meister in vollständiger Weise als Maler von Mondscheinlandschaften, winterlichen Scenerien und Feuersbrünsten. Zu den schönsten gehört ein kleines, sehr zartes, besonders reizend komponirtes Bild aus der Schönborn'schen Galerie in Wien, und von besonderer Wichtigkeit ist die Feuersbrunst des alten Stadthauses von Amsterdam (1652). Wir meinen nicht das Bildchen, auf welchem man das brennende Gebäude selbst erblickt, ein sehr effektvolles Stück, sondern ein anderes, weit größeres Gemälde, auf welchem der Feuerschein nur aus der Ferne wirkt und Luft und Wasser durch seinen Wiederschein erhellt, während das Amsteluser mit seinen Häusern in tiefem, nächtlichem Dunkel daliegt; die Wirkung ist eine hochpoetische.

Everdingen ist durch ein gutes kleineres Bild, J. Rombouts durch eine schöne Waldlandschaft vertreten. Ein Gemälde von dem älteren Salomon van Ruisdael gehört nicht zu den gewöhnlichen. Ein Fluß mit steil abfallendem Ufer, ein Segelboot und kleinere Barken auf dem Wasser, dessen Fläche von einem Streiflicht getroffen wird. Die Stimmung ist kühl und zart; nur daß der Grund unter den Wolken etwas durchgewachsen, ist zu bedauern.

In einer beispiellosen Vielseitigkeit ist der größte Genius der holländischen Landschaftsmalerei, Jacob van Ruisdael, hier zu finden, von dem eigentlich nur eine Winterlandschaft fehlt. Die Ansicht eines Landhauses mit verwildertem Park und einer Gesellschaft am Springbrunnen ist eigentlich mehr eine Studie nach der Wirklichkeit als ein durchgeführtes Bild, hat aber um der Schlichtheit und der gedämpften, feinen Stimmung willen Interesse. Von den übrigen vier Bildern ist jedes ersten Ranges. Zunächst das Innere eines Waldes mit stehendem Gewässer, das nur von Enten belebt wird, und mit hohen Bäumen von schöner Silhouette, von unbeschreiblicher Poesie, still, melancholisch. Dann eine Ansicht der Stadt Haarlem, vorn die Bleiche bei dem Dorfe Overween. Ruisdael hat mehrmals einen ähnlichen Vorwurf aus der Umgebung seiner Vaterstadt gewählt; nahe verwandte Bilder befinden sich im Museum des Haag, in dem zu Amsterdam (Dupper'sche Sammlung), ein sehr hübsches kleines gehört zu den letzten Erwerbungen des Berliner Museums. Das Suermondt'sche ist aber wohl das schönste von allen. Bei jedem dieser Bilder, bemerkt Waagen, stellte sich Ruisdael eine andere künstlerische Aufgabe. Stimmung und Lichtwirkung sind verschieden, mag auch die landschaftliche Ansicht die gleiche sein. Das Bild im Haag ist sonnig, hier dagegen war es die Absicht des Künstlers, „mit Ausnahme der sonnenbeschienenen Wolken, alle Gegenstände in einem tieferen oder lichteren Halbdunkel zu halten. Auch in den hellsten Stellen ist daher die Wirkung der Sonne noch von leichtem Gewölk verschleiert.“ Wer Holland kennt, der

weiß, wie bezeichnend gerade diese Beleuchtung für den dortigen landschaftlichen Charakter ist. Eine Fülle von Einzelheiten taucht in dieser Ebene auf, Ziegeldächer der Gehöfte vorn, mannigfach durchschnittenes Terrain, Felder, Gebüsch, die ferne Stadt; alles ist aber bei schärfster Bestimmtheit doch durch die Harmonie des Tones wunderbar zusammengehalten, und diese Halblicht-Wirkung, in sich wieder höchst mannigfach abgestuft, ist von höchster dichterischer Feinheit.

Noch viel seltener sind Ansichten aus dem Innern einer Stadt von Jacob Ruisdael. Aus eigener Anschauung kennen wir nur zwei, im Museum zu Rotterdam und hier. Der Gegenstand ist in beiden der nämliche, der Damplatz in Amsterdam mit der alten Stadtwaage und einer figurenreichen Marktscene im Vordergrunde, in gedämpftem, zartem Silbertone. Die Figuren werden dem Eglon van der Neer zugeschrieben, dem sie in der That sehr nahe kommen. — Die düstere Marine endlich, mit hohen Wogen, wild aufsteigendem Sturme und unheimlichen Streiflichtern, welche das Gewölk durchbrechen, kennen unsere Leser bereits, da der vierte Band der Zeitschrift Flameng's Radirung danach gebracht hat. Bürger hat mit Recht bemerkt, daß niemals ein eigentlicher Marinemaler vom Fach etwas so Großartiges geschaffen.

Die Landschaft von Hobbema, die wir jetzt unsern Lesern in Flameng's Radirung mittheilen, eine Fähre im Walde, mit dem Namen des Meisters bezeichnet, ist leider vom Berliner Museum verschmäht worden. Das Bild stammt aus England, ist zweimal im Katalog von Smith beschrieben worden, welcher übersehen, daß es in beiden Fällen dasselbe war, befand sich im vorigen Jahre, als Eigenthum des Herrn Sedelmeyer, auf der Ausstellung aus Wiener Privatbesitz und erweckte dort allgemeine Bewunderung. Vielleicht stört es ein wenig, daß die Wolken fast zu schwer und daß im Wasser der Grund etwas durchgewachsen ist, aber es ist sonst in jeder Hinsicht eine Arbeit von vorzüglichster Qualität, bei ungemeiner Durchführung doch meisterhaft und frei. Eine Beschreibung der Komposition wird uns durch die Abbildung erspart. Die große Fläche des stillen Wassers, welche sich durch das ganze Bild zieht, die Baumpartien in ihrer charaktervollen Mannigfaltigkeit, der Blick in die Ebene zur Linken mit zerstreuten Bäumen und hellem Sonnenlichte offenbaren alle großen Eigenschaften des Meisters in musterhafter Weise. Dazu kommen eine ungewöhnliche Schönheit in der Anordnung der Massen, eine wunderbar feine Luftperspective und eine unübertreffliche, wirkungsvolle Vertheilung des Lichtes.

Wir erwähnen noch zwei sehr gute kleine Seebilder von Willem van de Velde und von Renier Nooms, genannt Zeemann. Unter den Architekturmalern ragt Emanuel de Wit mit seiner effektvoll beleuchteten, kräftig und kühn gemalten Innenansicht der „Groote Kerk" zu Amsterdam, mit zahlreichen Figuren, über alle Anderen hervor. Auch H. van Vliet, Saenredam, Delorme verdienen Beachtung.

Die empfindlichsten Lücken der Berliner Galerie hat der Suermondt'sche Ankauf auf einen Schlag ausgefüllt, ihr, wie zu Dürer, van der Meer van Delft, Brouwer, Gonzales Coques, so auch zu Paul Potter, Hondekoeter, Adriaen van de Velde verholfen. Der Paul Potter ist keines jener Bilder, welche uns den Meister in jener eminenten Plastik der Formen, jener großartigen Individualisirung der einzelnen Thiere, besonders des Rindviehes, vorführen, die ihn namentlich berühmt gemacht haben. Der landschaftliche Charakter überwiegt, das Gehölz beim Haag ist dargestellt mit der sechsspännigen Kutsche des Prinzen von Oranien, der eben zur Jagd fährt, mit der Meute, mehreren Jägern und einigen Rindern, welchen der Jagdzug begegnet. Die Staffage ist

im Maßstabe ganz klein, aber mit der schärfsten Accuratesse ausgeführt, auch die Stämme und das Laub des herbstlichen Waldes sind, bei ganz klarer, kühler Morgenluft, mit der größten Feinheit behandelt. Es ist eine außerordentliche Leistung der malerischen Technik, ein Triumph realistischer Bestimmtheit, schon durch den Gegenstand für den Meister ungewöhnlich. Die Bezeichnung giebt den vollen Namen und die Jahrzahl 1652 an; das ist also zwei Jahre vor Paul Potter's frühem Tode. Das Bild gleichen Gegenstandes in der Dresdner Galerie ist nur eine untergeordnete Kopie.

Nicht nur der bedeutendste holländische Federvieh-Maler Melchior de Hondekoeter, sondern auch Adriaen van Utrecht und Giacomo Victors sind durch treffliche größere Bilder vertreten. Von Adriaen van de Velde, nächst Potter dem bedeutendsten holländischen Thiermaler, ist hier ein seltenes Kleinod aus der Schönborn'schen Galerie vorhanden: eine Flachlandschaft mit einem Flusse und weidenden Pferden auf einer Halbinsel, voll Geschmack in der Anordnung, von feinster Zeichnung und zartestem Naturgefühl. Von Philip Wouverman besaß Herr Suermondt schon lange eine ziemlich frühe, breit behandelte Winterlandschaft mit steilen Felspartien. Dazu kamen später zwei an Haltung und an feiner Behandlung der kleinen Figuren ganz ausgezeichnete Werke, der Aufbruch zur Jagd, aus der Sammlung Schönborn in Wien, und der Eingang einer Schmiede aus der Galerie von Pommersfelden.

Albert Cuyp finden wir in Bildnissen, Thierstücken, Stillleben, und auf der Höhe seiner Meisterschaft, im vollen Zauber jenes klaren, goldigen Sonnenlichtes, das er oft so poetisch über seine Landschaften ergißt, namentlich in einem kleinen Bilde, das in der Komposition einem größeren zu Rotterdam gleicht, in der Behandlung aber weit vorzüglicher als letzteres ist: ein breiter, spiegelklarer Fluß mit Booten, rechts ein scharf abfallendes Felsenufer, einige Kühe am Wasser, duftige Ferne und glühendes Abendlicht. Von Govaert Camphuysen, dem Nachfolger Cuyp's, ist ein mit dem Namen bezeichnetes Bild, eine brütende Henne im Neste, vorhanden; vielleicht darf man ihm aber noch ein zweites Bild verwandten Gegenstandes, das jetzt für Cuyp gilt, zuschreiben.

Unter den Malern von Stillleben finden wir Kalf, Weenix, Pieter Potter, den Vater des großen Paul, sehr gut vertreten, ebenso A. van Beyeren durch zwei ziemlich große Bilder, unter denen ein Fischstück, 1661 datirt, ganz vorzüglich ist. Dann sind noch zwei Fischbilder von J. van Duynen und eins, datirt 1668, von dem sehr seltenen und in diesem Gegenstande bei aller Schlichtheit höchst meisterhaften Jakob Gillig vorhanden. Das ganz kleine Stillleben von Philip Angel, bezeichnet 1650, ist auch wegen des Urhebers, der Maler und Schriftsteller war, eine interessante Seltenheit. Von Jan wie von Cornelis de Heem sind kleine Fruchtstücke da, jedes sorgfältig durchgeführt und fein abgewogen, von Rachel Ruisch ein hübscher Blumenstrauß, von Jan van Huysum endlich, dem letzten großen Maler Hollands, zwei größere Blumenstücke aus der Galerie Schönborn, wie sie überhaupt kaum besser zu finden sind. Höchster Geschmack in der Anordnung, Feinheit der Zeichnung und volle Naturwahrheit, farbenfrohe Heiterkeit, vollendete Durchführung bis in das Kleinste und zugleich echt malerisches Gefühl treffen hier zusammen.

Wie unter den Gemälden, so überwiegt auch unter den Handzeichnungen der Zahl nach die niederländische Schule, aber man nimmt sofort wahr, daß Herr Suermondt niemals sich zur Aufgabe gemacht hat, Zeichnungen massenhaft zu kaufen, sondern daß er stets das richtige Prinzip verfolgte, bei allen Gelegenheiten, die sich darboten, namentlich

bei großen Versteigerungen, nur auf einzelne Blätter von wirklich hervorragendem Werthe auszugehen, an deren Erwerb er dann freilich oft auch die größten Summen setzte. Gleichgültiges ist hier kaum vorhanden, und die Meister erscheinen stets in vorzüglichster Qualität.

Von Rubens finden wir das höchst charaktervolle Bildniß seines Beichtvaters, in verschiedenfarbigen Stiften und leicht getuscht, von van Dyck vier Blätter, zunächst das vorzügliche Porträt des Malers Stalbent, Orginal der Radirung, in Kreide und leicht



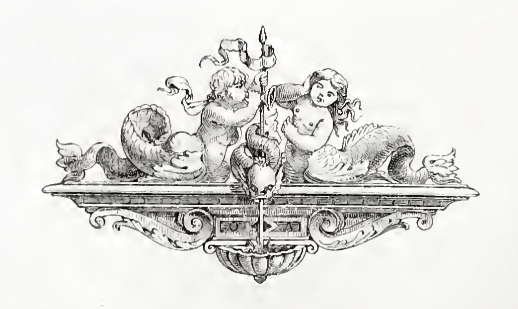
Nach einer Röthelzeichnung von Jan van der Meer von Delft.

getuscht, dann die Entwürfe für das große Bildniß der Prinzessin Brignole-Sale in Genua, für eine figurenreiche Pietas, endlich zwei Wappenherolde, in Kreide auf bläulichem Papier, einem Blatte in der Albertina sehr ähnlich. Jordaens wird durch ein Aquarell mit seinem Lieblingsgegenstande, dem Dreikönigsfeste, vertreten, mit dem Namen versehen und vom 31. Juli 1628 datirt. Der alte Pieter Brueghel tritt uns in einem Blatte mit allerlei Studien, trinkenden Bauernburschen, zärtlichen Paaren u. s. w. ganz köstlich entgegen. Gerade hier erscheint er sichtlich als der Vorläufer des Adriaen Brouwer, dessen Handzeichnungen höchst selten sind, von dem wir aber hier zehn Blätter finden. Ein aquarellirtes Blatt zeigt eine Frau, die einen Burschen tauft, daneben ein Trinker mit einem Kinde; dann sehen wir zahlreiche genrehafte Episoden aus der Bauernwelt, Wirthshaus- und Tanzscenen, einen Quacksalber unter Landleuten. Das interessanteste Blatt ist eine leicht getuschte Federzeichnung mit verschiedenen Studien, darunter ein in

den Stuhl zurückgelehnter Raucher, ein Bube, der ein Schwein am Schwanze packt, ein Kerl mit einem Blasebalg. Sehr originell ist ein Blatt mit fünfunddreißig kleinen Figuren von Teniers, einen festlichen Aufzug mit wandelnden Paaren aus der besseren Gesellschaft und zahlreiche Zuschauer darstellend.

Zeichnungen von Frans Hals sind sonst kaum aufzutreiben. Der stehende Herr, an einen Stuhl gelehnt, ist eine Porträtstudie von höchster Lebendigkeit und kecker Sicherheit, in schwarzer Kreide und von echt malerischer Breite. Nicht minder imponirend erscheint aber Rembrandt; die wichtigste seiner vierzehn Zeichnungen ist ein Rothstift-Blatt, ein sitzender Greis, die Studie für einen der beiden Philosophen im Louvre, im Kopfe mit dem Joseph auf der heiligen Familie der Suermondt'schen Sammlung übereinstimmend. Dann verschiedene biblische Scenen, die Beschneidung, der Verkauf Joseph's, Tobiä Heilung, eine Gruppe von Schriftgelehrten, Deïanira und der Kentaur, Gestalten und Gruppen aus dem gewöhnlichen Leben, Landschaften, auch die Ansicht des Stadtthors aus Amsterdam.

Um nicht in eine bloße Aufzählung zu verfallen, wollen wir nur noch wenige Blätter anderer Meister namhaft machen. Eine Spinnerin von Nicolaus Maes, in schwarzer Kreide, Rothstift und Tusche, bei sicherster Feststellung der koloristischen Wirkung, erinnert an das Gemälde des Museums van der Hoop in Amsterdam. Die Halbfigur einer sitzenden Magd vom Delft'schen van der Meer, Studie zu einem Bilde bei Herrn Dufour in Marseille, ist ein größeres, in Rothstift zart und vollendet durchgeführtes Blatt. (S. d. Abbild.) Von Metsu finden wir zwei, von Terburg vier, von A. van Ostade elf Blätter. Ein leicht kolorirtes Blatt von Jacob van Ruisdael, ein Abhang mit Hecken, Bäumen, weidenden Rindern, ist eine sehr zart durchgeführte Studie, ganz bildmäßig in der Wirkung. Unter mehreren andern Zeichnungen von ihm finden wir die Innenansicht der „Groote Kerk" zu Amsterdam, Studie zu dem einzigen Gemälde dieser Art, das von ihm existirt, bei Lord Bute in London. Unter acht vorzüglichen Thierstudien von Paul Potter kommen auch Hunde für das Gemälde der Suermondt'schen Sammlung vor. Avercamp, A. Cuyp, van Goijen, Salomon Ruisdael, E. van de Velde, A. und W. van de Velde, Waterloo, Hercules Segers, Roland Rogman, S. de Vlieger, Du Jardin, Berghem wollen wir nur noch vor Anderen erwähnen.



Die Welt-Ausstellung in Philadelphia 1876.

Mit Abbildung.

Ihrem Wunsche, ich möge Ihnen einen orientirenden Bericht über die projektirte Philadelphische Weltausstellung senden, komme ich hiermit nach, und zwar um so lieber, als es nunmehr über allen Zweifel erhaben zu sein scheint, daß die Ausstellung, mancherlei Schwierigkeiten und Anfeindungen zum Trotz, wirklich stattfinden werde. Die Elemente dazu sind wenigstens vorhanden, und es wird nur der allgemeinen Betheiligung der Welt bedürfen, um die Ausstellung wirklich zu dem zu machen, was sie sein soll.

Der Schwierigkeiten, welche sich dem Unternehmen in den Weg stellten, waren mancherlei. Zum Ersten galt es die Frage zu entscheiden, ob man überhaupt eine internationale Feier veranstalten solle, oder nicht. Bekanntlich wurde am 4. Juli 1776 von den in Philadelphia versammelten Delegirten der konföderirten Kolonien die Unabhängigkeitserklärung erlassen, und die hundertjährige Wiederkehr dieses Geburtstages der Republik soll durch die Feier verherrlicht werden. Eine zahlreiche Partei behauptete, und vielleicht mit Recht, daß eine nationale Feier, quasi ein Familienfest, der Sache am besten entsprechen würde; doch siegte endlich der internationale Gedanke, und so wurde denn die Weltausstellung beschlossen. Nachdem dieser Punkt festgesetzt war, stellte sich sofort eine zweite Schwierigkeit heraus, die zwar nie ganz offen zu Tage trat, wohl aber gerade deswegen um so verderblicher wirkte: — die Eifersüchtelei nämlich, welche zwischen den verschiedenen Theilen und Städten des Landes existirt und sich oft auf lächerliche Weise bemerkbar macht. Man gönnte der Stadt Philadelphia, zumal von Seiten der größeren Rivalinnen, die Ehre (und den Gewinn?) der Ausstellung nicht, obgleich doch nichts selbstverständlicher hätte sein sollen, als daß die Feier der Unabhängigkeitserklärung da stattfinden müsse, wo sie zuerst verkündet wurde. Eine dritte Schwierigkeit, und zwar eine sehr fatale, erwuchs ferner aus der Apathie des Kongresses der Vereinigten Staaten, der, theils aus falscher Sparsamkeit, theils aber wohl auch in Folge der erwähnten Eifersüchtelei, sich bis jetzt geweigert hat, der Ausstellung irgend etwas Anderes zuzuwenden, als schöne Redensarten und „moralische" Unterstützung, mit denen man bekanntlich keine Glaspaläste baut. Eine vierte Schwierigkeit endlich ist in der weit verbreiteten, leider durch andere Erfahrungen nur zu sehr gerechtfertigten Furcht zu suchen, die ganze Geschichte möchte in eine großartige „Jobbery" ausschlagen, wobei das meiste Geld an den schmutzigen Fingern eines „Ringes" (auf gut Deutsch: einer organisirten Gaunerbande) hängen bleiben werde. Daß sich unter solchen Verhältnissen dennoch Männer fanden, welche den Muth hatten, dem Unternehmen ihre Kräfte zu widmen, bleibt nicht genug zu verwundern.

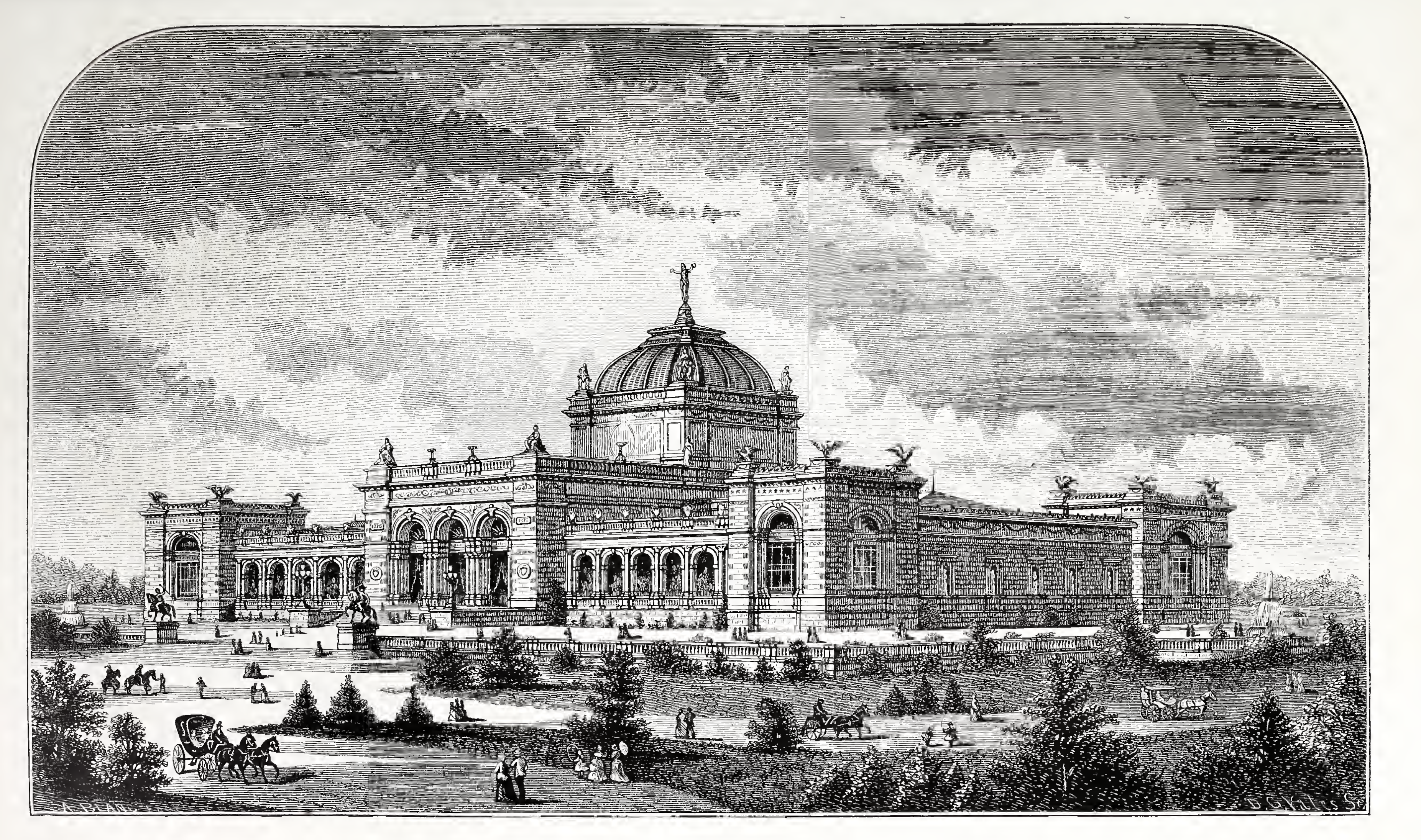
Die Sache entwickelte sich nun folgendermaßen. Am 3. März 1871 unterzeichnete der Präsident eine vom Kongreß angenommene Akte, durch welche zwar die internationale Ausstellung zur nationalen Angelegenheit erhoben und der Präsident ermächtigt wurde, eine Kommission zur Ausführung des Projektes zu ernennen, sowie fremde Nationen zur Betheiligung einzuladen, welcher aber das Proviso angehängt war, daß die ganze Ausstellung der Regierung keinerlei Unkosten verursachen dürfe! Sodann wurde am 2. Juni 1872 eine zweite Akte erlassen, welche eine Finanzbehörde in's Leben rief, der man gnädiglich das Recht ertheilte, 10,000,000 Dollars — zusammen zu betteln, respektive Aktien bis zu diesem Betrage auszugeben und Prioritäten

auf ihr noch zu erlangendes Eigenthum zu fundiren, wiederum aber mit dem hochweisen Proviso, welches schon die erste Akte verunzierte. Da durch diese Großmuth nichts in die Kasse der „United States Centennial Commission“ kam, Letztere mithin ebenso machtlos blieb wie zuvor, so stellte am 4. Nov. 1872 die Stadt Philadelphia, welche natürlich das meiste Interesse an der Sache hatte, 50,000 Dollars zur Verfügung, um die laufenden Ausgaben der Kommission zu decken und die Organisation des „Centennial Board of Finance“ zu ermöglichen. Durch die Erwählung des Herrn O. T. Goshorn von Ohio zum General-Direktor der Ausstellung (von seiner Tüchtigkeit zu diesem Amte wird von vielen Seiten Gutes berichtet), erhielt sodann die ganze Angelegenheit eine einheitliche Leitung, und man machte sich nun rasch an die Ausarbeitung der nöthigen Details. Die Schwierigkeiten hörten aber trotzdem nicht auf, denn kaum hatte sich der „Board of Finance“ organisirt und seine Thätigkeit ordentlich begonnen, als die Krisis von 1873 über das Land hereinbrach und alle Hoffnungen wieder zu vernichten drohte. So waren denn im Mai 1874, nach dem letzten gedruckten Berichte, welcher bis jetzt vorliegt, statt der gewünschten 10,000,000 Dollars erst 4,405,000 subskribirt, und davon hatte der Staat Pennsylvanien 1,000,000 Dollars, die Stadt Philadelphia 1,500,000 Dollars, der Staat New-Jersey 100,000 Dollars beigesteuert, während durch Privatsubskriptionen innerhalb des Staates Pennsylvanien 1,772,000 aufgebracht worden waren, so daß, als Ergebniß der Sammlungen in allen übrigen Theilen der Union, nur noch das erbärmliche Sümmchen von 33,000 Dollars übrig bleibt. Neuerdings hat man nun durch Herstellung und Verkauf einer ebenfalls vom Kongreß autorisirten (aber, wie gewohnt, ohne Kosten für die Regierung zu beschaffenden) „Centennial“-Medaille ein weitergehendes Interesse im Volke zu erregen gesucht, auch haben sich in verschiedenen Theilen des Landes Frauen-Komité's zur Betreibung der Angelegenheit gebildet. Angesichts aller dieser Veranstaltungen darf man nun wohl getrost annehmen, die Kommission werde, zumal wenn man die bei der Ausstellung zu erwartenden Einnahmen mit hinzurechnet, die nöthigen Gelder ohne weitere Schwierigkeiten auftreiben, selbst wenn der Kongreß die 3,000,000 Dollars, um deren Bewilligung er vor seiner Vertagung energisch bestürmt wurde, endgiltig verweigern sollte.

Die Ausstellung wird am 19. April 1876 eröffnet werden. Als Lokal ist der Kommission von der Stadt Philadelphia der schöne Fairmount Park temporär überwiesen worden, und die Philadelphier behaupten, es sei noch nie eine Weltausstellung auf einem so schönen und so bequem gelegenen Terrain abgehalten worden. Die Zahl der in Aussicht genommenen Gebäude beläuft sich auf fünf, und zwar:

1) Eine Kunsthalle (schon im Bau begriffen).
2) Eine Hauptausstellungshalle (ebenfalls im Bau begriffen).
3) Ein Garten-Ausstellungs-Gebäude.
4) Eine Maschinenhalle.
5) Eine Halle für die Ackerbau-Ausstellung.

Der Plan, nach welchem das Arrangement der ausgestellten Objekte in der Haupthalle vorgenommen werden soll, begreift sowohl das geographische als das systematische Prinzip in sich, natürlich mit Ausschließung derjenigen Objekte, welche sich in den verschiedenen obengenannten Einzelgebäuden zusammenfinden werden. Dabei ist jedoch der Grundriß des Gebäudes nicht oval, wie 1867 in Paris, sondern er bildet ein langes Parallelogrammen, mit breiten Gängen zwischen den Departements, und engeren zwischen den verschiedenen Gruppen. Von dem früher angenommenen, umfangreicheren und prächtigeren Entwurfe der Architekten Vaux und Radford, in New-York, hat man jetzt wohlweislich Abstand genommen und hat dafür einen Entwurf des Herrn Henry Pettit, des Ingenieurs der Kommission, substituirt, dessen Hauptbestreben es ist, Kompaktheit mit Billigkeit und möglichstem Schutze der Ausstellungsobjekte zu vereinigen. Es steht überhaupt zu hoffen, daß die Ausstellung manche der Fehler vermeiden werde, welche bei früheren, ähnlichen Gelegenheiten begangen wurden. Wenigstens haben die Agenten der Kommission, welche Wien besuchten und die Berichte über andere Ausstellungen studirten, ihr Hauptaugenmerk, wie dies aus ihren eigenen Berichten hervorgeht, auf diese Fehler gerichtet. Vor allem ist es der Wunsch der Kommission, die Gebäude so zeitig wie möglich



Entwurf zu der Kunsthalle der Weltausstellung in Philadelphia 1876.

Zeitschrift für bildende Kunst. X.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

fertig zu stellen, damit die Installation ohne Uebereilung vor sich gehen könne; die Transportmittel zur Beförderung der Güter nach dem Ausstellungsplatze so viel wie möglich zu vermehren und für gehörige Erleichterung des Personenverkehrs Sorge zu tragen.

Als System der Klassifikation gilt Folgendes:

I. Rohmaterialien. — Minerale, Pflanzenstoffe, thierische Stoffe.
II. Materialien und Fabrikate, welche als Nahrungsmittel, oder in den Gewerben verwandt werden, als Resultat extraktiver oder kombinirender Prozesse.
III. Textile und Filz-Fabrikate; Kostüm und menschlicher Schmuck.
IV. Meubles und Fabrikate zum allgemeinen Gebrauch in der Konstruktion und im Wohnhaus.
V. Werkzeuge, Geräthschaften, Maschinen und Prozesse.
VI. Bewegungsmittel und Transportation.
VII. Apparate und Methoden zur Vermehrung und Verbreitung des Wissens.
VIII. Ingenieur-Wesen, Architektur u. s. w.
IX. Plastische und graphische Künste.
X. Objekte zur Verdeutlichung der Bestrebungen zur physischen, intellektuellen und moralischen Hebung des Menschen.

Jedes dieser zehn Departements zerfällt wieder in zehn Gruppen, jede Gruppe in zehn Klassen, je nach Bedürfniß. Als Basis dient dem Systeme der Gedanke, die Stufenreihe darzustellen, in welcher sich nach und nach, in immer steigender Verfeinerung, und jedes Mal im Dienste einer höheren Idee, aus den rohen, von der Natur gebotenen Materialien die Produkte der menschlichen Thätigkeit entwickeln.

An dieser Stelle ist selbstverständlich das 9. Departement von hervorspringendem Interesse, und ich widme daher auch nur diesem eine etwas eingehendere Besprechung.

Das Gebäude, welches zur Aufnahme dieses Departements bestimmt ist, unterscheidet sich von den anderen dadurch, daß es permanent ist. Es soll, als öffentliches Kunstmuseum, künftigen Generationen eine Erinnerung an die Feier des Jahres 1876 sein und soll zugleich als nationales Denkmal der großen Todten des ersten Jahrhunderts der Republik dienen. Auch bei diesem Gebäude hat man, aus schon gemeldeten Rücksichten, einen früher angenommenen, großartigeren Plan (entworfen von Collins und Autenrieth in Philadelphia) zurückgelegt und hat sich mit einem bescheideneren begnügt, dessen Urheber Herr H. G. Schwarzmann ist. Eine Beschreibung des Gebäudes unterlasse ich, da der beigefügte Holzschnitt*) eine genügende Idee von dem Charakter desselben giebt. Zu weiterem Verständniß füge ich nur hinzu, daß die Länge 365 Fuß, die Breite 210 Fuß beträgt, und daß die Materialien durchaus Stein und Eisen sind, das Gebäude mithin vollständig feuerfest sein wird. Die Kosten, welche von dem Staat Pennsylvanien und der Stadt Philadelphia getragen werden, belaufen sich, laut Kontrakt, auf 1,199,273 Dollars. Der Bau muß am 1. Febr. 1876 fertig sein. Für jeden weiteren Tag zahlt der Unternehmer 1200 Dollars Strafe; dagegen erhält er 1200 Dollars für den Tag, falls er vor dem 1. December 1875 fertig wird.

Das 9. Departement wird in folgende Gruppen zerfallen: Bildhauerei, Malerei, Zeichnen, Stecherei und Stempelschneiderei, Chromolithographie und Lithographie, Photographie in allen möglichen Unterabtheilungen, gewerbliche Musterzeichnungen, Mosaik und eingelegte Arbeit, architektonische Zeichnungen und Modelle, Dekoration und Meublement von Innenräumen, Landschaftsgärtnerei.

Das detaillirte Programm dieser Abtheilung, mit den Instruktionen für die Aussteller, ist noch nicht erschienen. Sobald es veröffentlicht wird, werde ich nicht verfehlen, es Ihnen zuzusenden.

Der Tempel also, in welchem das neue Völkerfest gefeiert werden soll, wird zur rechten

---

*) Diesen Holzschnitt verdanken die Leser der „Zeitschrift" der gütigen Vermittelung des Herrn H. W. Crotzer, Herausgeber des „Centennial", eines in Philadelphia erscheinenden Blattes, welches sich die Veröffentlichung aller die Ausstellung betreffenden Bekanntmachungen, Neuigkeiten u. s. w. zur Aufgabe gemacht hat.

Zeit fertig sein. Werden aber auch die fremden Völker kommen, um im fernen Lande ihre Kleinodien zur Schau zu stellen; werden die alten Graubärte ihre heimathlichen Sitze verlassen und weit über die See fahren, um ihrem jungen Bruder die Hand zu drücken beim Wiegenfeste und ihm Glück zu wünschen und langes Leben und was dergleichen mehr üblich ist bei solchen Gelegenheiten? Unter gewöhnlichen Umständen wäre das wohl kaum zu bezweifeln, denn der junge Bruder ist ein guter Kunde, der viel, sehr viel kauft (darunter dann und wann auch manchmal Schund, der drüben nicht mehr gehen will!), der in der Zukunft noch mehr kaufen wird, und den man deshalb warm halten muß! Aber man hat etwas Angst vor ihm, man fürchtet den möglichen „Humbug" und findet seine Furcht durch die Vorgänge bei früheren Ausstellungen bestätigt.

Ich muß gestehen, daß ich selbst lange Zeit von dieser Furcht befangen war, die noch zudem durch das Geschrei hiesiger Zeitungen genährt wurde, und da ich, ohne genauere persönliche Einsicht, ein eigenes Urtheil nicht fällen konnte, so wandte ich mich kürzlich an einen in Philadelphia in Künstlerkreisen und auch sonst wohlbekannten und geachteten Mann, mit der Bitte um eine rückhaltlose Darstellung der betreffenden Verhältnisse. Die erhaltene Antwort theile ich hier in Uebersetzung mit:

„Ich glaube, Sie können Ihre Skrupel in Betreff der Ausstellung ruhig fallen lassen. Man hat sich große Mühe gegeben bei den Anstellungen und bei der Organisation, im Allgemeinen sowohl als im Einzelnen, jene Klasse von Menschen auszuschließen, welche das Gros der Winkelpolitiker ausmachen, und deren Motiv persönliches Interesse ist. Hier und da mögen vielleicht Ausnahmen vorkommen, sie sind aber selten. Nach allem, was ich erfahren kann, scheint die Affaire so frei von anstößigen Beimischungen zu sein, wie man das hier zu Lande bei einem Unternehmen von solcher Ausdehnung nur erwarten darf, und die leitenden Kräfte sind ehrenwerthe, brave Männer. Ich erhalte die Versicherung von Leuten, in deren Kenntniß und Urtheil ich Vertrauen setze, daß Alles rühmlich und ehrlich vor sich gehen werde, und ich glaube es vollständig. Ich hege auch die vertrauensvolle Hoffnung, daß es ein großer Succeß sein werde, in allen Beziehungen, mit Ausnahme einer einzigen. Diese eine Ausnahme ist ein Mangel künstlerischer Grazie und der Schönheit der Linien und Formen der Gebäude, theilweise freilich das Resultat des weisen Entschlusses, die Ausgaben in den Grenzen der verfügbaren Mittel zu halten. Daher das Beiseiteschieben der besten Pläne und die Substituirung von weniger kostspieligen. . . . . . Im Ganzen kann ich mit gutem Gewissen sagen: Sie können getrost und ohne Rückhalt den europäischen Künstlern empfehlen, ihre Werke auf die große Ausstellung von 1876 zu schicken und können ihnen versichern, daß sie sich keiner anderen Nergeleien, Enttäuschungen und Verluste zu gewärtigen brauchen, als derjenigen, welche nun einmal bei ähnlichen Zusammenkünften vernünftigerweise zu befürchten sind. Und außerdem ist guter Grund vorhanden, zu glauben, gesteigerte Reputation werde nicht das einzige zu erwartende Resultat sein. Der Wohlstand nimmt rasch zu und die Zahl der Bemittelten vermehrt sich, aber das Talent hält nicht Schritt mit dieser Vermehrung, und ich erwarte, daß die Rivalität zwischen denen, welche die Mittel besitzen, zu ausgedehnten Ankäufen als Andenken an das große Nationalereigniß führen werde."

Die deutschen Künstler werden sich diesen Rath hoffentlich zu Herzen nehmen und werden nicht verfehlen, die amerikanische Ausstellung recht glänzend zu beschicken. Die deutsche Kunst hat schon seit Jahren in Amerika vor der französischen Kunst zurückstehen müssen, und das ist vielleicht (ganz abgesehen von anderen Gründen) nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, daß der große Haufe der Kunstwerke, welche von Deutschland hierher gesandt werden, doch eigentlich weiter nichts ist als Mittelgut und weniger. Die großen französischen Namen sind hier, wenn auch selten, so doch wenigstens dann und wann zu treffen, während man von den großen deutschen Namen fast behaupten kann, sie fehlen vollständig. Höchstens im Genrefache erleidet das eine Ausnahme, von der Historie gilt es durchweg. Die Weltausstellung bietet die beste Gelegenheit dar, das ganze Können und Streben der deutschen Kunst der Gegenwart dem amerikanischen Volke vor Augen zu führen. Lasse man dieselbe nicht ungenutzt vorübergehen!

Boston. S. R. K.

Die Künstlerfamilie Knop zu Münster.

Von J. B. Nordhoff.

Hermann Hettner besprach in dieser Zeitschrift (Jahrgang VIII, 151 ff.) „eines der vollendetsten Werke der Waffenschmiedekunst", die brillante im Stile der Spätrenaissance ausgeführte Prachtrüstung des Kurfürsten Christian II. von Sachsen, eine Perle ihrer Art im königl. historischen Museum zu Dresden. Was den Meister betrifft, so konnte er alle jene Namen, auf welche man seither das Kunstwerk zurückgeführt hat, als irrthümliche beseitigen und mit Hilfe der Urkunden und Akten des sächsischen Hauptstaatsarchivs einen Namen dafür hinstellen, „der bisher in der Kunstgeschichte völlig unbekannt war"; denn während einige Archivalien zunächst als Verkäufer der Rüstung den Heinrich Knopf aus Nürnberg unterm Jahre 1606 erweisen, melden andere unter den Jahren 1603—1605 von Zahlungen wegen eines (heute verschwundenen) getriebenen Küraß sammt einem Sattel, so der Kurfürst für seinen Bruder Herzog Johann Georg erkaufte, an Heinrich Knopf zu Münster in Westfalen, „der also zwischen 1601 —1606 nach Nürnberg übergesiedelt" sein muß. Die Nürnberger Archive, versichert er weiter, enthalten nichts über Knopf. „Wahrscheinlich ist er Anfertiger und nicht Kunsthändler."

Auch die Archive zu Münster haben bisher weder über den Namen, noch über die genauere Beschäftigung und die Lebensumstände Knopf's irgend welchen Aufschluß gegeben, geschweige denn, daß man Werke von ihm kannte; und doch kommt ein David Knop sicher vor 1566 in einer westfälischen Geschichtsquelle, die allerdings etwas abseits liegt und, ob zwar vom Volke viel gelesen, doch bei ihrem Umfange und Zustande von den Gelehrten schwer gehandhabt wird, als ein sehr bedeutender Metallkünstler in Münster vor, welcher selbst in Italien eines hohen Rufes genoß, dort, wie der Wortlaut der Stelle und der Name Knop ergibt, schwerlich zu Hause wohl aber in der Schule gewesen war, und daher als einer der frühsten und unmittelbarsten Vermittler der Renaissance in Norddeutschland auftrat. Die Zeitfolge, die Aehnlichkeit der Beschäftigungen und des Hauptnamens — Knopf ist Varietät von Knop — dürften in ihrer Uebereinstimmung wohl den sichern Schluß zulassen, daß David der Vater Heinrich's, dieser wenigstens nahes Glied seiner Familie, und wie jener ausübender Künstler war. Erscheinen hiernach die Knops als einer Künstler-Familie angehörig, so ist diese, da sie hier früher in keinem Namen auftaucht, wohl erst mit David angesiedelt und mit Heinrich gegen 1605 erloschen, als dieser sich in Nürnberg niederließ, indeß ihr Familienname in Westfalen noch heute vorkommt.

Unsere Quelle ist Anabaptistici furoris Monasterium inclitam Westphaliae metropolim evertentis historica narratio, autore Hermanno a Kerssenbroick, artium magistro ac LL. ecclesiae S. Pauli gymnasiarcha, geschrieben seit dem Ende des Jahres 1566—1573. Wie sehr ihr Verfasser, hier gewiß Augenzeuge, von dem Künstlertalent und Ruhme David's durchdrungen ist, thut er weidlich dadurch kund, daß er die diesbesagenden Worte verliert, obwol er nur einen ganz winzigen, gelegentlichen Anlaß dazu hatte. Nachstehend gebe ich die betreffende Stelle nicht nach den defekten Abdrücken, sondern um der Gemeinverständlichkeit willen nach der 1771 zu Münster erschienenen deutschen Uebersetzung und, da auch diese oft, selbst in den Angaben über David, mißverständlich ausgefallen ist, in der Anmerkung mit dem Laut des lateinischen Originals nach der besten, in der königl. Paulinischen Akademie- und Provinzialbibliothek, Nr. 133 bewahrten Handschrift, p. 528 [1]); ich gebe sie in weiterem Umfange, um zugleich

1) Vgl. C. A. Cornelius, Geschichtsquellen des Bisthums Münster (1853) II, XXIX, XXX, XXXVII ff. über die Abfassungszeit, die defekten Publikationen und den Werth der erwähnten Handschrift dieser Quelle.

eine annähernde Vorstellung davon zu ermöglichen, welch eine Opulenz von Goldarbeiten und Metallkunstwerken der König der Wiedertäufer zu Münster in dem einen Jahre 1534 für sich, seine Frauen, seinen Hof und Hofstaat beschafft hat und, wie, um solche Kunstschätze so schleunig zu gewinnen, gewiß nicht der Vorrath und die vorfindlichen Kunsthände der Stadt Münster ausreichten, sondern daß dafür entweder auswärtige Artikel oder auswärtige Künstler herangezogen werden mußten. Gewiß kann man nicht behaupten oder auch nur als wahrscheinlich annehmen, David habe schon für den König gearbeitet, indeß wäre das nach dem Altersverhältniß zu Heinrich Knopf, auch wenn man diesen als Sohn ansehen wollte, nicht unmöglich, insofern dann zwischen dem ersten Auftreten des Vaters und dem letzten des Sohnes, von 1534 bis 1606, etwa siebzig Jahre lägen. So viel steht fest, daß die Ketten, welche noch heute als jene Johann's von Leiden in Privatfamilien gezeigt werden, mag auch nur eine [1]) echt sein, alle für jene Zeit schon mit der reichsten, kunstvollsten und bis in's Einzelnste durchgeführten Renaissance sofort auffallen, ähnlich wie die im Original erhaltenen Münzen und die bis jetzt nur in Abbildungen vorhandenen Ringe mit den früheren Formen gebrochen haben.

Eher möglich und nicht unwahrscheinlich ist, daß von David, als dem berühmtesten und, weil von Kerssenbrock gelobten, auch beim Domkapitel in Gnade stehenden [2]) Meister, die maßvoll in Silber getriebenen oder gravirten Renaissance-Muster der Wappenschilder, Klausuren und Ecken mit knopfartigen Buckeln, womit unzweifelhaft der Münster'sche Bischof Johann von Hoja 1566—1574 das von einem frühern Bischof seines Geschlechts Otto von Hoja 1392—1424 angelegte, jetzt in der Paulinischen Bibliothek bewahrte Missale mit den zahlreichen Miniaturbildern [3]) wieder auffrischte, herrühren.

Auch will es mir scheinen, daß jetzt, nachdem hier diese beiden Künstler einmal nachgewiesen sind, durch Vergleiche und neue Funde noch diese oder jene Werke ihrer Hände an's Licht treten und weitere Spuren ihrer Thätigkeit aufgehen werden.

Nachdem Kerssenbrock die vornehmsten Militärpersonen, welche Johann von Leiden anstellte, aufgezählt hat, fährt er fort (deutsche Uebersetzung 1771, S. 56—58): „Mit diesen und anderen dergleichen Bedienungen, welche ich allhier Kürze halber übergehe, zierete also der König seine Stadt aus, nicht anders, als wenn er von einem König geboren, königlich auferzogen und von seiner Kindheit an unter niemand anders, als unter Fürsten und Prinzen gelebt hätte. Allein es war nicht genug, daß er viele Bediente hatte und mit einem sehr großen Haufen derselben umgeben war, sondern es kam nun auch darauf an, daß er selbst königlich aussahe und einen königlichen Schmuck trüge. Derowegen lies er sich vor allen Dingen zwei Kronen aus dem feinsten Gold verfertigen, die mit Edelsteinen besetzt waren, und wovon die eine nur mit einigen Thürmen nach Art der Königskronen ausgezieret war, die andere aber war nach Art der Kaiserkronen gebildet. Dann außer dem Ring hatte dieselbe auch goldene Platten, welche über dem Haupt zusammengingen und ein Kreuz vorstellten, übrigens aber mit so vieler Kunst und Geschicklichkeit ausgearbeitet war, daß der Fleiß und die Arbeit viel höher zu schätzen war als die Materie, woraus sie bestand [4]). Daher stellete er sich nun vor, daß er nicht nur ein Königreich und einen Theil der Welt, sondern sogar die ganze Welt zu beherrschen, mithin eine Monarchie und Herrschaft über alle Königreiche bekommen werde.

„Er hing auch eine goldene Kette um den Hals, an welcher eine goldene Kugel von mittelmäßiger Größe, die die Welt vorstellte, herabhing, und durch welche zwei umgekehrte Schwerdter,

1) Vgl. über die Kette im Besitze des Grafen von Merveld Wigand's Archiv für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens VII, 278; über den königl. Schmuck noch Gresbeck bei Cornelius II, 86 ff.

2) Dies beweist Cornelius a. a. O. II, LVII ff.

3) Becker in Kugler's Museum (1835) III, 398; Lübke, Mittelalterliche Kunst in Westfalen (1854), S. 345.

4) Interea dum haec officiorum fit distributio ut et eum, quem ministrorum turba fingebat, vestitum et corporis ornamentis exprimeret, duas coronas ex auro purissimo fulgentibus gemmis per certa intervalla distinctas sibi fieri jussit, quarum altera turriculis quibusdam more regio eductis, altera vero praeter turriculos istos crucem quoque ex aureis laminis supra capitis verticem gestans maiori artificio more Imperatorio ita elaborata est, ut materiam opus fere superet.

nämlich das eine von Gold und das andere von Silber, gingen. Zwischen den beiden Handgriffen der Schwerter, welche oben auf der Fläche der Kugel waren, stund ein goldenes Kreutz und dabei waren diese Worte geschrieben: „Ein König der Gerechtigkeit überall“ [1]) Wodurch er nicht undeutlich zu erkennen gegeben hat, daß er ein Herr über die ganze Welt sein wolle. Unterdessen ist er damit nicht zufrieden gewesen, sondern hat auch noch sehr schwere Ketten, die reich mit Edelsteinen besetzt waren, oben um die Griffe der Schwerter herumwickeln lassen, und dadurch den Werth und den Glanz derselben ausserordentlich erhöhet. An die Seite hat er ein Kriegsschwert mit einer ganz goldenen Scheide gehängt, und aus dem nämlichen Metall Sporen machen lassen und dieselbe an seinen Füßen getragen. Das königliche Scepter hat er ebenfalls mit goldenen Ketten umwickeln lassen, und so viele goldene und mit Edelsteinen besetzte Ringe an den Fingern getragen, daß dieselbe vor schwerer Menge ganz starr und steif stunden; insbesondere trug er an dem Zeigefinger einen Ring, der aus gediegenem rheinischen Golde verfertigt war, damit er nämlich durch den täglichen Gebrauch nicht möchte abgenutzet werden, welcher zwei und zwanzig Goldgulden schwer und oben mit einer Platte versehen war, durch welche zwei Schwerter gingen und in einem doppelten Ring diese Umschrift hatten: „De Koning in dem nyen Tempel, foret dit vor ein Exempel“. Diesen hat Eberhard von Elen, als ein gelehrter, leutseliger und erfahrener, ja durch die Uebung ganz fürtrefflicher Mann, nach Eroberung der Stadt nicht allein geschenkt bekommen, sondern auch, da er sterben wollte, dem Rath der Stadt Münster mit einigen anderen königlichen Ehrenzeichen zu verwahren gegeben, und zwar zu dem Ende, daß er als ein ewiges Denkmahl in der Rathsstube sollte aufbehalten werden, damit ein jeder Rathsherr durch den Anblick desselbigen sich an seine Pflicht und Schuldigkeit erinnern und vor dergleichen Unglück möchte bewahret bleiben. Unterdessen hat denselben der Stadtrath, entweder weil er wegen Alterthum sich nichts mehr aus ihm machte, oder weil Westphalen hernach in bessere Umstände kam, und man die verdrüßlichen Dinge nicht gern sahe, oder auch, welches wahrscheinlicher ist, damit das Andenken einer so traurigen und betrübten Niederlage den Einwohnern möchte aus dem Gemüthe gerissen werden, dennoch aus den Händen gegeben und an David Knop, welcher ein Italiäner (? vgl. den lateinischen Wortlaut!) und wegen seiner Goldarbeit sehr berühmt war [2]), verkauft. Uebrigens kam des Königs Kleidung mit seinen übrigen Zierrathen überein, und dessen Staat war prächtiger als eines Königs, und er konnte ihn nach seinem Wohlgefallen verändern; indem er bald ein scharlachenes, bald ein härigt und knöpfigtes, bald ein schwarz sammetenes oder damastenes, bald ein gewürktes und mit Spitzen und Franzen besetztes, bald ein purpurnes und mit Gold und Silber durchwürktes, bald aber auch ein seidenes und an den Ermeln und vorn mit goldenen Schleifen, auch andern Zierrathen besetzt und gearbeitetes, sehr selten aber ein wollenes Kleid

1) Torques gemmatus, cui aureus mediocris magnitudinis globus mundi formam repraesentans adhaeret duobus gladiis transversis, altero aureo, altero vero argenteo transfixus, a collo dependet. Inter capulos vero gladiorum in suprema globi superficie crux aurea posita fuit, cui haec verba inscripta fuerunt: Ein Koninck der gerechticheit uberall. Unus Rex justitiae super omnia.

2) Nec hoc sibi satis esse putavit, nisi etiam magni ponderis catenae diversis gemmis fulgentes in multiplices orbes convolutae scapulas ambirent. Vaginam gladii militaris plane auream lateri et ex eodem metallo calcaria facta pedibus accomodat et aptat. Sceptrum regium tribus circulis aureis ambitur praeter annulos variis gemmis micantes, quibus regii digiti exornati riguerunt. Signatorium etiam annulum pondere viginti duorum florenorum ex auro Rhenano ac duriore factum, ne assiduo signandi usu ateratur, indici induit, in cujus pala orbis fuit, duobus gladiis transfixus, insigne regium, quem haec scriptura duplici circuitu ambiebat. Die Koninck in den nyen tempell; foret dit vor ein exempell.

Hunc Eberhardus ab Elen, vir doctrina, humanitate, experientia et longo rerum usu excellentissimus a Principe mnemosyni loco post recuperatam urbem sibi donatum moriens Senatui Monasteriensi cum regiis quibusdam armis in perpetuam rei memoriam conservandum legavit. Qui tanquam memorabile tristissimae cladis exemplum in conclavi senatorio conservatus et quotidiano conspectui obiectus magistratum sui officii admonere et a simili calamitate conservare potuisset. Hunc tamen Senatus vel antiquitatis negligens vel Westphalica quadam posteritatis invidia vel potius, ut tantae cladis memoriam et luctum perpetuum animis civium semel eximeret et publicum commodum augeret, a se alienavit et Davidi Knopio etiam inter Italos artis nomine aurifabro clarissimo vendidit.

anhatte und so sich unter den Leuten sehen lies. Das königliche Gefolge und die Trabanten hatten hellblaue und rothe Kleider an, an deren Rockermel die Welt auf der einen Seite in einem Bild vorgestellet war, durch welche zwei Schwerter gingen und zwischen deren Handgriffen ein Kreutz angebracht war; im Uebrigen hatte ein jeder Hofbediente, so, wie es sein Stand und Titel mit sich brachte, eben als ob er auf eine Schaubühne gehen und daselbst seine Person vorstellen wollte, sich eine Kleidung ausgesonnen. Die zwölf Aeltesten und Propheten, welche bei der vorigen Regierungsform die höchste Gewalt hatten, gingen ganz schlecht gekleidet, nunmehr aber sahe es ganz anders aus. Denn da man Gold und Silber, es mochte solches den Bürgern oder der Stadt zugehören, wie auch die heiligen und gestickten, seidenen und purpurnen und alle anderen Zierrathen, welche zum Gottesdienst gewidmet waren, aus den Kirchen genommen und an sich gezogen, auch alles Andere, so der Stadt und den Bürgern zugehörete, sich unterthänig gemacht, und sogar die, die sich widersetzten und den Unfug nicht länger ausstehen oder ertragen wollten, um das Leben gebracht hatte, so hat man sich nach eigenem Wohlgefallen, ohngeachtet es von andern mit saurer Mühe war erworben worden, damit ausgeputzet und gezieret" ......

Dürfen wir hiernach David Knop als den Vater oder nahen Anverwandten Heinrich Knopf's betrachten, so erscheint der letztere nicht als Kunsthändler, sondern als Künstler (Plattner), und damit wäre der Hauptzweifel Hettner's in dem auch ihm mehr zusagenden Sinne beseitigt. Ob Heinrich aber in Nürnberg gestorben, ob er in Wien verkehrt hat, von wo die jetzt noch in Nürnberg blühende Familie Knopf ihre Herkunft ableitet, muß anderweitiger Nachforschung vorbehalten bleiben.

Wenn übrigens aus der Art, wie David Knop von der zeitgenössischen Quelle charakterisirt wird, nicht undeutlich hervorgeht, daß, wie die deutschen Humanisten schon früher, so die Künstler später, nach Italien gingen, um je für ihre Zwecke direkt aus der neu eröffneten Quelle der Wissenschaften und Künste zu schöpfen und das Gewonnene wieder der Heimath zu Gute kommen zu lassen, so liefert weiterhin die Geschichte zweier anderer nordischer Landschaften neue Belege zu der für andere deutsche Territorien schon mehrfach erwiesenen Thatsache, daß Italiener unmittelbar nach dem Norden zogen und dorthin zum Danke der Bewohner die Stilweise der Renaissance ausbreiteten. Von diesen Belegen, die die Geschichte des Jülicher Geschlechts enthält, wird der eine von einem Zeitgenossen verbürgt in der Quelle: Rerum in Germania praecipue inferiore gestarum brevis commemoratio, Authore Gabriele Mattenclot, qui ipsas partim vidit, partim a fide dignissimis audivit. Das betreffende Zeugniß Mattenclot's, obwol schon im Jahre 1865 gedruckt [1]), dürfte hier um so mehr eine nochmalige Wiedergabe verdienen, als es den Kunst- und Bauforschern seither entgangen zu sein scheint und als es, verglichen mit den noch vorhandenen Renaissance-Bauten des Jülicher Landes, auf den einen oder anderen derselben sich unzweifelhaft wird anwenden lassen.

Anno 1547, 3. huius („Maius") mensis circa primam horam noctis redactum est fere totum oppidum Iuliacum in cinerem per devastatores quosdam urbium, vulgo Mortbrenner, una excepta platea, quae ducit ad portam Rurae. Deinde illustrissimi principis Iuliacensis auxilio rursus instauratum opera Alexandri, Itali cuiusdam, hominis ingeniosissimi, qui primus **architectus** quoque arcis Iuliacensis alias regiones et vicos oppidi Iuliacensis post incendium ordinavit, urbem in quadrum redegit et, prioribus munimentis destructis, **aliter** munivit, ut aliam diceres urbem prout prior fuit.

Ich möchte von den Perspektiven und Erwägungen, welche diese Stelle gestattet, nur zwei berühren: zunächst verräth der Anbau am Rathhause zu Jülich, dessen Façade bei Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, 1872, S. 925 theilweise, mir aber durch die Vermittlung des Herrn Dr. Kamp zu Köln in Photographie vollständiger verbildlicht vorliegt, bei allem Wechsel und Reichthum doch so maßvolle und würdige Renaissanceformen, daß man geneigt ist, solche Stilcharaktere einer nähern oder fernern Einwirkung des architectus Alexander zuzuschreiben. Sehr lehrreich ist fernerhin die Thatsache, daß die deutschen Fürsten jener Zeit,

1) Im Archiv für die Geschichte des Niederrheins, herausgegeben von Th. Jos. Lacomblet, B. V, 230.

die das mittelalterliche Fortifikations-System gegen ein zeitgemäßes umgestalten wollten [1]), diese Neuerungen gern einem Italiener übertrugen; ja derselbe Herzog (Wilhelm) von Jülich ließ durch einen andern Italiener die heute bis auf Bergfried und Mauerreste zerfallene Burg Sparenberg bei Bielefeld in seinem Erblande Ravensberg gegen 1546—1558 umbauen, wie die folgende zweite Belegstelle [2]) ausdrücklich hervorhebt: In montis cacumine Sporenbergio, arx munitissima, a Iohanne Edelerio, architecto Italo, iussu Wilhelmi, Iuliae, Cliviae Montium ducis, comitis Marcani et Ravensburgii, anno 1554 constructa est. Wenn L. v. Ledebur die italienische Abstammung dieses Baumeisters in Zweifel zieht, weil sein Name „Edler" gerade im Ravensbergischen häufig auftrete und der Neubau des Sparenberges nicht eckige Bollwerke, wie solche ausschließlich in der italienischen Schule vorgekommen wären, sondern Rondele [3]) nach der von Albrecht Dürer erfundenen Cirkularbefestigung, also Werke deutscher Natur, hervorgebracht habe, so fällt der erste Grund wohl mit dem zweiten weg; denn, nachdem San Micheli († 1559) die eckigen Bollwerke eingeführt hatte, fanden sie selbst in Italien doch nicht sogleich Nachahmung, obgleich der Beifall nicht fehlte. Noch in späterer Zeit, nach 1540, erhoben sich mehrere Bollwerke von runder Form mit kleinen Flanken [4]). Und Dürer's „Underricht von Befestigung der Städt, Schloß und Flecken" 1527, war wohl nur mit Rücksicht auf die bis dahin in Italien noch allein herrschenden Rundbauten entworfen.

Wo also dieses Bedenken fortfällt, haben wir alle Ursache, den Edelerio gerade so für einen Italiener, als welchen ihn die Quelle so bestimmt nennt, zu halten wie den Alexander, zumal beide Meister einem Herrn dienen, dem an fortifikatorischen wie civilen Musterbauten Alles gelegen war.

---

1) Vgl. hierüber meinen Holz- und Steinbau Westfalens 1873, S. 326 ff.

2) Teschenmacheri Annales Cliviae, Iuliae, Montium, Marcae Westphalicae . . . ed. Francofurti et Lipsiae 1721, p. 465.

3) Bauzeit, Grundriß und Beschreibung bei L. v. Ledebur, Geschichte der vormaligen Burg und Festung Sparenberg, S. 27 ff., sowie in meinem Holz- und Steinbau, S. 266, Taf. VI.

4) Vgl. Hoyer, in Ersch' und Gruber's Allgem. Encyklopädie I. 46, 431.



Pompejana.

Bei der durch die nationalen Interessen der neuen italienischen Regierung bedingten größeren Aufmerksamkeit, welche den Monumenten der großen Vergangenheit Italiens geschenkt wird, ist die Weiterführung der Ausgrabungen Pompeji's in ein neues, volle Anerkennung verdienendes Stadium getreten. Das Staatsbudget hat für den Fortgang derselben einen jährlichen Beitrag von 60,000 Franken ausgeworfen, wozu noch die aus dem Erlös der Eintrittskarten im Durchschnitt jährlich auf 30,000 Franken sich belaufende Summe tritt. Die Ausgrabungen stehen unter der Oberleitung des Direktors des Nationalmuseums, Fiorelli, eines Gelehrten von bewährtem Ruf. Nach einem von demselben entworfenen Plane würde die völlige Ausgrabung der noch verdeckten zwei Dritttheile der Stadt, vorausgesetzt, daß die Verhältnisse in dem gegenwärtigen Bestande verbleiben, in 72 Jahren vollendet sein. Die neue Periode charakterisirt sich vor allem in der Art und Weise, wie jetzt die Ausgrabung betrieben wird. Der relativ hohe Grad der Erhaltung, welchen die in der letzten Zeit freigelegten Stadttheile an der Porta maritima und an der Porta Stabiana aufweisen, ist davon ein beredtes Zeugniß. In einer ganzen Reihe von Häusern sind zum guten Theile die Obergeschosse, deren Existenz früher so wenig glaubhaft schien, mit den dazu führenden Treppen (in einzelnen Fällen sogar mit Separateingängen von der Straße aus) erhalten. Dieser Grad der Erhaltung ist besonders dadurch möglich gemacht, daß man die zwischen dem Mauerwerk, besonders die über den Thürpfosten lagernden verkohlten Balken sofort genau ersetzt. Die diesen Sommer am Stabienserthor gemachten Erddurchschnitte veranschaulichen geologisch in der klarsten Weise die Geschichte der Verschüttung. Auf eine mehrere Meter hohe Schicht weißer Lapilli folgt eine an Dichtigkeit geringere von Asche, welche von einer dünnen Schicht Kulturerde überlagert ist. Es folgt eine neue hohe Lapillischicht, auf welcher wiederum eine Aschenlage, die Unterlage der gegenwärtigen Kulturerde, lagert. Hieraus würde folgen, daß Pompeji im Jahre 79 nur mit der Hälfte der gegenwärtigen kolossalen Schuttmassen bedeckt wurde, und daß die erste Schicht Kulturerde sich im Laufe folgender Jahrhunderte gebildet habe, während die beiden oberen Schichten einem späteren Ausbruche, etwa dem von 1139 zuzuschreiben wären. Die von der unteren Kulturerde aus die Aschenschicht durchsickernden Regenmassen haben aus derselben eine compakte Masse geformt, welche die in derselben begrabenen Gegenstände auf das engste umschließt: ein Umstand, welcher für die Wiedergewinnung der Form verweslicher Körper von größter Bedeutung ist. Dieselben hinterlassen nämlich in der festen Masse Höhlungen, welche man bei ihrer Auffindung sorgfältig ausgießt und die Aschenform darauf zerschlägt. Zu welcher Vollendung man in diesem Verfahren gelangt ist, beweist die im Oktober 1873 so gewonnene Gypsform eines in der Nähe des Stabienserthores gefundenen Römers. Die einzelnen Formen der am Boden liegenden, mit dem Kopf auf dem Arme ruhenden Gestalt sind von einer solchen Präcision, daß z. B. Stirnfalten und die Contouren der Augenlider deutlich hervortreten. Die auffällig markigen edlen Gesichtszüge verleihen dem Funde ein ganz besonderes Interesse. Wir haben hier mehr als die Photographie eines alten Römers vor uns und damit zugleich einen nicht gering anzuschlagenden Anhalt für die allgemeine Bestimmung des Verhältnisses, in welchem die Porträtbüsten der antiken Plastik zu der Wirklichkeit standen.

Die neuentdeckten Wandgemälde bleiben gegenwärtig meist an Ort und Stelle, nachdem ein verläßliches Verfahren zu ihrer besseren Konservirung gefunden worden ist; doch ist in neuerer Zeit von solchen, die durch Vollendung in der Ausführung besonders hervorzuheben wären, wenig gefunden worden. Besondere Wichtigkeit möchte ich dagegen mehreren der jüngst entdeckten Ornamente zuweisen, da sie für die Klassificirung dieser fruchtbarsten aller pompejanischen Künste einen nicht unwichtigen Anhalt bieten. Im Giornale degli scavi di Pompei hat neuerdings Herr Dr. Mau aus Holstein eine Reihe von Artikeln veröffentlicht, in welchen er die Entwick-

lung der pompejanischen Ornamentik in vier Perioden zergliedert. Vitruv unterscheidet bekanntlich: 1. Nachahmung der Marmorbekleidung. 2. Primitive architektonische Gliederung mit Füllung der Zwischenräume durch Marmorimitation. 3. Nachahmung ganzer Gebäude mit Säulen u. s. w., verbunden mit Scenen und Landschaften. 4. Nachahmung phantastischer, in Wirklichkeit unmöglicher Architekturen. Hierauf Bezug nehmend unterscheidet Herr Dr. Mau 1. Reine Stuckdecoration in Nachahmung von kleinen Marmorquadern mit übergelegtem Kranzgesims. 2. Farbige Nachahmung des Marmors. 3. Reiche Architekturdekoration, wobei auf die Art der Sockelbildung, ob marmorirt, oder mit Pflanzenornamenten, der Unterschied zweier besonderer Unterklassen aufgebaut wird, während eine dritte Unterklasse die so häufige Gliederung durch schlanke Säulchen, welche Gemälde umschließen, befaßt. Als 4. wird die in Pompeji modernste Periode genannt, welche sich in der Steigerung der Elemente der vorigen charakterisirt. Es hat diese Eintheilung den Vorzug systematischer Geschlossenheit, aber ebendeshalb fragt es sich, ob sie chronologisch ist. Das System möchte wohl annehmbar scheinen, wenn es die Entwicklungsphasen der antiken Dekorationsmalerei überhaupt bieten wollte, aber für Pompeji allein scheint mir doch der Rahmen zu weit und der Maßstab zu klein. Eine eingehende Beschäftigung mit der chronologischen Frage der Ornamentik in Pompei und im Museum zu Neapel hat mich auf Resultate geführt, die von anderen Gesichtspunkten ausgehend, zwar jenes Maß der Specification nicht erreichen, sich mehr auf das Allgemeine beschränken, aber in den Merkmalen ihrer Differenzen von durchgreifender Natur sind. Ich lasse dabei freilich die beiden ersten Klassen der Eintheilung des Herrn Dr. Mau ganz außer Betracht. Denn die einfache schlichte Stuckirung in dem Börsengebäude (der Basilika) am Forum scheint mir doch keiner besonderen Berücksichtigung werth, und was die farbige Imitation des Marmors betrifft, so kann nicht geleugnet werden, daß dieselbe durchgehends von einer so rohen, flüchtigen und geschmacklosen Ausführung und darum so bedeutungslos ist, daß derselben schon zu viel Aufmerksamkeit erwiesen wurde, wollte man sie als eine besondere Verirrung verzeichnen.

Historisch steht uns vor allen Dingen so viel fest, daß die Wandmalerei aus Griechenland nach Italien kam und gewiß auch in den reichen an Großgriechenland angrenzenden Staaten eher Aufnahme fand, als in der an traditioneller Sitteneinfachheit und geistiger Nüchternheit selbst noch in den Ausgangszeiten der Republik zäh haftenden Hauptstadt Rom. Der Umschlag war freilich in der nachaugusteischen Zeit ein um so schnellerer und durchgreifenderer. Die Hauptstadt selbst wurde nun Sitz und Ausgangspunkt eines neuen Stiles der Dekorationsmalerei von einem Charakter, der die Kunst an die Grenze des Ueberschwänglichen brachte, wie es schon Vitruv in einem scharfen Tadel, dessen Anerkennung immer noch beanstandet wird, ausspricht (VII, 5). Gewiß aber übte bei dem eminenten Ansehen der Hauptstadt die neue römische Kunst auch einen Rückschlag auf die Provinzen aus, und somit wären denn die nach dem Erdbeben im Jahre 63 bis zum Jahre 79 in Pompeji ausgeführten Dekorationen in jenem römischen Geiste ausgeführt, während so ziemlich alles Frühere, das Erdbeben Ueberdauernde noch auf direkten griechischen Einfluß zurückgehen muß.

In der That ist eine Classificirung der Wandmalereien nach diesen beiden chronologischen Anhaltspunkten noch möglich, und nachdem einmal das Gesetz ihrer specifischen Unterschiede erkannt ist, bleibt es eine leicht zu nennende Aufgabe, die verschiedenen Monumente nach denselben einzuordnen. Der Abstand des Geistes und des Geschmackes, in welchem die verschiedenen Dekorationen ausgeführt sind, ist ein so bedeutender, daß man sagen muß, eine Zeit, die an den einen Geschmack fand, kann den der andern nicht getheilt haben. In früherer Zeit wäre es freilich nicht gut möglich gewesen, aus der Betrachtung der Monumente selbst auf den geltend zu machenden Unterschied geführt zu werden. Denn die Ornamente, welche in dem griechisch genannten Geiste ausgeführt sind, haben ihre Repräsentanten vorwiegend in den erst neuerdings ausgegrabenen Stadttheilen. In den Publicationen von Zahn finden sich nur untergeordnete Beispiele derselben, von denen ich nur die I, 77 und II, 7 wiedergegebenen anführe. Als die hervorragendsten Vertreter sind das Haus der Niobiden hinter der Poikile und die Casa d'Adonide ferito in der Strada di Mercurio zu bezeichnen. Die rohrstabähnliche Säulengliederung der Wand mit überragendem Gebälk und Fries kommt hier bereits zur Geltung, aber in durchaus

schlichter und einfacher Weise. Die Durchblicke auf weitere konstruktive Formenfehler ebenso wie die Belebung der Architekturen durch scheinbar ein- und austretende Figuren. Dagegen sind die weiten Wandflächen, meist dunkel in der Farbe, mit schwebenden Gestalten, vorwiegend ohne Umrahmung, erfüllt. Auch ganze mythologische Scenen, z. B. der Untergang der Niobiden in erstgenanntem Hause, breiten sich über dieselben aus. Die Figuren selbst sind immer in der Zeichnung präciser als die des römischen Luxusstiles, ja im Vergleich zu diesen von einer gewissen Härte und Schärfe der Markirung in den Konturen. Das Charakteristische dieses Stiles liegt aber in den Friesdekorationen. Dieselben sind von einer so minutiösen Ausführung, in der Zeichnung so zart und innig und in der Farbenwahl so edel, daß sie einen wahrhaft erhebenden Eindruck auf den Beschauer machen. Einen Fries von 1 Meter Länge und 1 Decimeter Breite, wie die des Tablinum in der Casa d'Adonide ferito zu copiren, würde jetzt einen Künstler eine Woche lang beschäftigen. Die Malereien blenden und bestechen nicht, wie die grandiosen schwebend leichten Staffagen der römischen Luxusperiode, aber bei dauernder und wiederholter Betrachtung üben sie doch einen höheren Reiz auf den Beschauer aus. Sie sind nicht, wie man von jenen gesagt hat, „mehr gedacht als gefühlt", vielmehr sind sie mit einer solchen Liebe in der Ausführung behandelt, daß die Bewunderung der Komposition niemals die dort so häufige Sorglosigkeit in der Ausführung mit in den Kauf zu nehmen hat. Der Umstand, daß diese griechischen Dekorationen vielfach nur in einzelnen Räumen, besonders in Tablinen anzutreffen sind, während die angrenzenden in ausgeprägter Weise den römischen Luxusstil zur Schau tragen, findet vielleicht darin seine Erklärung, daß erstere allein das Erdbeben vom Jahre 63 überdauerten.

Wir wenden uns nun zu der zweiten, der römischen Periode, zu deren Charakteristik nur wenig zu sagen ist, denn die Monumente ihres Stiles sind die durch vielfache Reproduktionen allseitig bekannten. Systeme leichter Stützen mit Gebälken und Giebeln, oft halbkreis- oder kreisförmig, hierin analog den Lieblingsformen unseres Rococco, gliedern die Wandfläche. Perspektivische Durchsichten bezeugen das Streben nach Erweiterung der Räume, alles Raffinement ist auf diese Täuschung berechnet. Die Details, besonders in den Friesen, sind im Gegensatz zu den griechischen ohne besonderen Fleiß behandelt. Die aufstrebenden Säulchen haben nicht mehr den früheren ernsten ruhigen Charakter, sondern sind windenförmig mit Bandleisten umzogen, aus denen sogar gegen alle architektonischen Gesetze z. B. in der Casa della caccia nuova menschliche und thierische Körperformen neben anderen arabeskenartigen Formen vorspringend dargestellt sind. Es waltet hier kein höheres Princip als das der Phantasie, das Ornament ist sich selbst Gesetz. Das hiergegen gefällte Urtheil des Vitruv mag noch durch ein zweites Beispiel, welches diesen Stil à outrance aufweist, begreiflich gemacht werden. Im Eckzimmer des Xystus der Casa di Apolline ist der architektonische Aufbau von einer solchen Leichtigkeit, daß er eben wegen seiner Leichtigkeit, wäre er ein wirklicher, die Balance verlieren würde, und in seiner Mannigfaltigkeit so kühn, daß er dem prüfenden Auge des Verstandes zweck- und sinnlos erscheinen muß.

Indem wir eine specificirte Durchführung dieser Klassification bei Seite lassen, soll nur noch das Gebiet der antiken Landschaftsmalerei von den aufgestellten Gesichtspunkten aus Beurtheilung finden. Der Gegensatz von guter und schlechter Malerarbeit ist in Pompeji immer auffällig gewesen, aber durch nichts zieht er sich so tief hindurch, wie durch das Gebiet der Landschaftsmalerei. Die kleinen umrahmten, den Ornamenten eingefügten Landschaftsbilder sind vorwiegend vortrefflich in der Komposition, nicht selten auch in der Ausführung, während die großen, ganze Wandflächen bedeckenden von ausnahmslos mittelmäßiger oder schlechter Arbeit sind, welcher aller Reiz an Farbe wie in der Zeichnung abzugehen pflegt. War das römische Ornament die Uebertragung des griechisch Graziösen in das Luxuriöse und Pomphafte, so würde die römische große Landschaftsmalerei (denn griechisch ist diese Arbeit gewiß nicht), wenigstens in den uns erhaltenen Monumenten ein mißlungener Versuch sein, die in der griechischen Periode fast minutiöse Landschaftsmalerei in große Flächendekorationen zu übersetzen.

Pompeji, im September 1874. J. P. R.

Neue Kupferwerke.

L. Ritter. Malerische Ansichten aus Nürnberg. Original-Radirungen. Verlag von Ernst Wasmuth in Berlin. 4 Hefte. Fol.

Der Name Lorenz Ritter war mir, wie allen norddeutschen Architekten, als der eines außerordentlich geschickten Kupferstechers streng architektonischer Zeichnungen aus dem Atlas zu Erbkam's „Zeitschrift für Bauwesen" schon lange sehr wohl bekannt. Als ich diesen liebenswürdigen Künstler im Jahre 1868 persönlich kennen lernte, ersah ich, daß er zugleich auch ein Maler mit tiefem Gefühl für das poetisch-Schöne, mit ausgesprochenem Sinne für das Malerische und für feine Farbenstimmung ist, welcher die Malerei mit Oelfarben in gleicher Weise wie das Aquarell beherrscht. Da bei ihm also neben dem Sinn für das Malerische in Architektur und Landschaft und genauester Kenntniß der architektonischen Kunstformen aller Stile zugleich eine große Uebung in der Handhabung des Zeichenstiftes und der Radirnadel sich vereinigt, glaubte ich, er müsse zur Herstellung malerisch behandelter Städte-Ansichten in freier Radirung, wie ich solche kurz vorher bei Prof. J. C. Schultz in Danzig hatte entstehen sehen, in hohem Grade befähigt sein. Die Kunstgattung der Maler-Radirung war seit Erfindung der Lithographie lange Zeit sehr vernachlässigt, hat nun aber sich wieder viele Freunde erworben. Ich regte Ritter daher zur Anfertigung solcher Blätter mit Ansichten aus Nürnberg und Publikation derselben in einem besonderen Werke an.

L. Ritter zögerte mit dem Beginn dieser Arbeit, besonders auch weil sein Schüler Max Bach damals soeben die Herausgabe seiner recht hübschen „Architektur-Skizzen aus Nürnberg" begonnen hatte und er ihm nicht Konkurrenz machen wollte. Endlich, nachdem er unterdeß auch die Erfahrung gemacht hatte, daß die von ihm mit größter Liebe auf den Holzstock gezeichneten schönen Ansichten aus Nürnberg für einen Stuttgarter „Bilderbogen" von dem Xylographen nicht zu seiner Zufriedenheit ausgeführt worden waren, wendete er sich der Radirung zu und überraschte und erfreute mich durch Vorlage eines Probeblattes, Blatt 6 des vorliegenden Werkes, Ansicht eines Theils des schmalen Ganges hinter der alten Stadtmauer in Nürnberg, nach einer in Bleistift durchgeführten Studie, in welchem ich Alles, was ich bei dergleichen Arbeiten zu sehen wünschte, vereinigt fand. Ritter arbeitete nun weiter, experimentirte aber zunächst. Das zweite Blatt, Ansicht des Treppenthurms in dem sogenannten Kutscherhofe, Bl. 5 dieses Werkes, radirte er nach einer sehr sorgfältig in Oelfarben ausgeführten Studie, versuchte nun in der Radirung die Wirkung des Oelgemäldes wiederzugeben, ohne deßhalb die Durchbildung der architektonischen Detailformen zu vernachlässigen. Ein drittes Blatt, eine vorzugsweise landschaftliche Partie auf der Westseite von Nürnberg, Bl. 1 dieses Werkes, radirte er wieder in anderer Weise, nach einer sehr keck und genial behandelten großen Aquarell-Studie, jetzt in meinem Besitz. Alles ging nach Wunsch. Ritter hatte nun selbst seine Freude an der neuen Arbeit, und da M. Bach nach Vollendung von dreißig Blättern sein Werk unterdeß abgeschlossen hatte, entschloß er sich zur Herausgabe einer Sammlung solcher Radirungen mit Ansichten aus seiner schönen Vaterstadt Nürnberg. Er fertigte zunächst noch drei Platten, darunter, mit Benutzung einer schönen Photographie von G. M. Eckert in Heidelberg, jene mit der Ansicht des Kaiser-Hofes, Bl. 4, ließ dann diese sechs Stahlplatten unter seiner Aufsicht von C. Berg in Nürnberg vortrefflich drucken und publizirte sie gegen Ende des Jahres 1871 als erstes Heft eines, unter obigem Titel er-

scheinenden, dem Kronprinzen des deutschen Reiches dedicirten Werkes. Sie fanden überall, wo sie vorgelegt wurden, den verdienten Beifall, welcher den Künstler zur Fortsetzung seiner Arbeit ermunterte. Das zweite Heft, ebenfalls sechs Blatt enthaltend und das erstere an künstlerischem Werthe noch übertreffend, erschien um Weihnachten 1872; das dritte im Juni 1873, das vierte im Frühjahr 1874.

Die ehemalige freie Reichsstadt Nürnberg ist eins der dankbarsten Gebiete, welches ein Architekturmaler finden kann. Die auf hohem Felsen gelegene alte Burg, die noch mittelalterliche, im Laufe der Jahrhunderte vielfach umgebaute, bis vor Kurzem noch wohlerhaltene Befestigung der Stadt mit ihren Mauern, ihrem breiten Graben, ihren vielen Thürmen, Basteien, großartigen Thoren, und dann die Stadt selbst mit ihren schönen, malerisch so höchst wirksamen Kirchen, gefüllt mit alten Kunstwerken verschiedenster Art, mit ihrem imposanten Rathhause, ihren unregelmäßigen Plätzen und Straßen, ferner die sehr verschiedenartig gestalteten Privathäuser mit ihren Chörlein in der Front, den Heiligenstatuen an den Ecken, ihren Dacherkern und sonstigem Schmuck, mit ihren meist etwas verfallenen Höfen, interessanten Treppen=Anlagen u. s. w. bietet eine solche Fülle malerischer Motive von höchstem Reiz, wie — etwa Danzig ausgenommen — wohl keine andere größere Stadt Deutschlands.

Alles was in Nürnberg schön und künstlerisch werthvoll oder interessant ist, ist Ueberlieferung aus alter Zeit. Es wurde bis vor wenigen Jahren im Allgemeinen mit sinniger Pietät erhalten und gepflegt. In unsern Tagen aber, da man mit Dampfeskraft und Blitzesschnelle vorwärts eilt, hat man — es giebt natürlich rühmliche Ausnahmen — keine Zeit mehr für sinnige Betrachtung des Alten, für Anerkennung des Guten und Nützlichen daran. Man geht nur dem schnellen Erfolg nach und zerstört dabei, ohne Pietät und rechte Ueberlegung, das Beste und Werthvollste, zerstört Denkmale, welche unsere Urgroßeltern sich zu ewigem, ehrendem Gedächtniß errichtet und daran noch unsere Urenkel ihre Freude haben sollten und könnten. Tausend Hände sind heute auch in Nürnberg, der für Geschichtskundige interessantesten Stadt Deutschlands, beschäftigt, das gute Alte zu beseitigen und Neues von zweifelhaftem Werthe an seine Stelle zu setzen. Die schönsten Theile in Nürnberg, an öffentlichen Bauwerken sowohl als an Privathäusern, die am meisten malerischen Partieen an der Stadtmauer und in den Straßen verschwinden mit jedem Tage mehr und mehr.

Es ist daher hohe Zeit, daß Männer mit Kenntniß der Geschichte und voll Pietät für das Ueberlieferte retten, so viel noch zu retten ist. Die transportablen Gegenstände werden vom Germanischen Museum oder andern hiesigen und fremden Sammlern erworben. Was im Original nicht zu erhalten ist, wird abgebildet, um es wenigstens in getreuen Bildern unsern Enkeln zu überliefern. In diesem Sinne haben A. Ortwein, die Photographen G. M. Eckert in Heidelberg, Joh. Hahn, Schmidt und Popp in Nürnberg u. A. große Verdienste um die Stadt Nürnberg sich erworben.

Und zu diesen Bewahrern der alterthümlich malerischen Physiognomie Nürnbergs gehört auch L. Ritter, welcher durch seine auf liebevollstem Studium der Natur beruhenden, ächt künstlerisch aufgefaßten, mit vollster Sorgfalt, größtem Geschick und meisterhafter Beherrschung der Technik ausgeführten Maler=Radirungen seine schöne Vaterstadt in würdigster Weise in Bildern der dankbaren Zukunft überliefert.

Die vorliegenden Hefte enthalten in ihren vierundzwanzig Blättern, neben einem kurzen, die Ansichten besonders in geschichtlicher Beziehung erläuternden Texte, außer den schon genannten Blättern einen Blick auf die Burg, eine Ansicht des sogenannten „fünfeckigen Thurmes“ mit der „Kaiserstellung“ und dem Thurme „Lug ins Land“, einer großartigen Gebäude=Gruppe, welche auf dem Abhange des Burgberges an der Stelle sich erhebt, wo früher die Vorburg, Besitz der Grafen von Hohenzollern, stand, und eine Ansicht der kürzlich leider zerstörten, höchst malerischen Wöhrder Bastei, eine Ansicht der neu erbauten, soeben erst vollendeten Synagoge, beides Blätter von höchstem malerischen Reiz, Ansichten von zwei der interessanten Privathäuser, desjenigen, in welchem A. Dürer gewohnt hat, und des Topler'schen Hauses am Paniersplatz. Ein Blatt stellt einen kleinen, wenig bekannten Hof des Rathhauses dar, dessen Architektur noch dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehört, während der bekannte große Vorderbau mit seinem schönen Hofe in den Jahren 1606—19 ausgeführt worden ist. Blatt 9 giebt das Innere des

Antigone, 430-433.

Garten=Saales im Kupprecht'schen Hause in der Hirschelgasse, welcher, obgleich einer der ältesten (vom Jahre 1534) und edelsten Bauten deutscher Renaissance, doch erst in der neuesten Zeit durch die Aufnahme A. Ortwein's und die Beschreibung W. Lübke's (Kugler, Geschichte der Baukunst, Bd. V., Seite 491—92) in weiteren Kreisen bekannt geworden ist; Blatt 17 zeigt die Halle in dem alterthümlich und höchst malerisch eingerichteten Hause des Freiherrn von Bibra; Blatt 11 und 14 geben Proben von den malerischen Straßenprospekten, daran Nürnberg so überaus reich ist. Auf ihnen ist kein Bauwerk von besonderem Interesse dargestellt; der Werth des Ganzen beruht nur auf der malerischen Gruppirung an sich unbedeutender Gebäude. Im Vordergrunde von Blatt 11 sieht man altes Gemäuer, das dem ehemaligen Augustinerkloster angehörte, welches im Jahre 1872 gänzlich abgetragen wurde, um Platz für den Neubau eines großen Justiz=Palastes zu gewinnen. Die mittelalterlichen, architektonisch werthvollen Theile dieses Kloster=Gebäudes wurden vom Direktor Essenwein sorgsam abgebrochen, nach dem Germanischen Museum übergeführt (siehe Beilage zu Nr. 33 der Augsburger Allgemeinen Zeitung von 1873) und sind dort, als Anbau an die Gebäude des ehemaligen Karthäuser=Klosters, in welchen das Germanische Museum seine großartigen Sammlungen aufgestellt hat, zu neuen Ehren gelangt. Im Bilde links sieht man das „Leistlein", eine allen Besuchern Nürnbergs wohlbekannte Bierwirthschaft. Einen Straßenprospect veranschaulicht auch Blatt 15, welches besonders der sehr reich durchgebildeten Vorhalle der Frauenkirche gewidmet ist. Blatt 8 giebt ein Bild des „schönen Brunnens" auf dem Hauptmarkte, eines der edelsten und vollendetsten kleineren Denkmale gothischer Baukunst. L. Ritter hat ihn inmitten des Getriebes, während des Weihnachts=Marktes, also zur Winterzeit, da er mit Verkaufsbauden umbaut ist, und da auf seinen wagerechten Flächen dicker Schnee liegt, dargestellt, ein Bild von ächter Winterstimmung und großem malerischem Reiz. Die Stadtmauer mit ihren Thoren endlich ist auf 8 verschiedenen Blättern dargestellt.

In der neuesten Zeit sind die sämmtlichen Platten dieses Werkes, welche bisher noch Eigenthum des Künstlers waren, in den Besitz des Buchhändlers Ernst Wasmuth in Berlin übergegangen, welcher binnen Kurzem eine neue Ausgabe mit einem durch 23 Holzschnitte nach Zeichnungen von Ritter geschmückten Texte veranstalten wird. **R. Bergau.**

Umrißzeichnungen zu den Tragödien des Sophokles. Sechszehn Blätter mit erläuterndem Text von Ferdinand Lachmann, Conrector und Professor am Johanneum in Zittau. Kupferstich von Louis Schulz. Eingeführt von Joh. Overbeck. Leipzig 1873. E. A. Seemann. 4°. IV und 46 S.

Mit Abbildung.

Es ist oft und mit Recht darüber geklagt worden, daß in unserem Unterricht und besonders in dem der klassischen Sprachen auf dem Gymnasium zu wenig Gewicht auf die Anschauung gelegt wird, und wirklich sind die Lehrer noch zahlreich genug, welche Homer und Sophokles traktiren, als ob sie lauter Philologen vor sich hätten, die aber wenig daran denken, welchen Schatz von unvergänglichem Werth sie allen ihren Schülern, besonders aber dem größeren Theile, den Nichtphilologen, mitgeben könnten, wenn sie ihnen die Gestalten der Dichtungen so lebendig machten, daß sie unauslöschlich in der Phantasie der neuen Generation lebten, auch wenn diese längst nicht mehr zu griechischen Texten greift. Um so erfreulicher ist es, wenn gerade in diesen Kreisen sich einmal „das lebendige Verlangen regt, der Dichtung durch äußerliche Veranschaulichung größere Beachtung zuzuwenden". Und in der That ist wohl Nichts geeigneter, das dauernde Interesse auch des größeren gebildeten Publikums an ein Dichterwerk zu fesseln, als die gelungene bildliche Darstellung einzelner Scenen, welche die Höhepunkte der sich in unserer Phantasie entwickelnden Handlung herausgreifen und unvergeßlich vor unser sehendes Auge stellen. Wo aber auch dieses höchste Ziel nicht erreicht ist, da wird eine geschickte Darstellung doch immerhin einen Anhaltspunkt gewähren, auf den die Phantasie gerne zurückgreift, wenn sie es versucht, das Erzählte in anschauliche Gestaltungen umzusetzen. Und gerade diese Aufgabe scheinen uns die Lachmann'schen Zeichnungen in meist erfreulicher Weise zu lösen.

Nach den einführenden Worten Overbeck's, welcher hauptsächlich darauf hinweist, wie es ein allgemein und lebhaft ausgesprochener Wunsch der archäologischen Sektion der Leipziger Philologenversammlung gewesen sei, daß die ihr zur Betrachtung und Prüfung vorgelegten Zeichnungen durch den Stich eine möglichst weite Verbreitung finden möchten, giebt Lachmann selbst einen hübsch geschriebenen Ueberblick über des Sophokles Leben und Wirken, sowie seine dichterische Bedeutung, namentlich im Vergleich mit Aeschylos, und läßt sodann eine präcis gehaltene Erzählung der jeder Tragödie zu Grunde liegenden Handlung folgen, mit besonderer Hervorhebung der von ihm zur Darstellung gewählten Momente. Mit den bei der Anfertigung der Zeichnungen von ihm als maßgebend erachteten Grundsätzen, welche er S. 45 ausspricht, können wir uns einverstanden erklären, wenn wir es auch gerade nicht für nothwendig halten, daß es „für bloße Umrißzeichnungen angemessen erscheinen mußte, die Komposition mehr reliefartig als in komplicirten Gruppen zu gestalten". Das hierdurch veranlaßte Nebeneinandertreten der Figuren fällt vielmehr bei den Zeichnungen deshalb auf, weil uns nichts an ihnen auf eine reliefartige Darstellung vorbereitet. Die Wahl der Momente ist durchweg eine glückliche, die Komposition eine geschickte und dem Auge wohlthuende, und wir wollen daher einem Mann gegenüber, der die Kunst nicht zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat, über Einzelheiten nicht rechten, die besonders in den Nebenfiguren hie und da störend hervortreten. Im Allgemeinen ist uns aufgefallen, wie viel treffender die bärtigen Gesichter charakterisirt sind, während Frauen und unbärtige Jünglinge vielfach des lebendigen Ausdruckes entbehren. Auffallend steif und wenig zu dem leidenschaftlichen Charakter der Elektra passend, ist die Wiedererkennung der Geschwister auf der IV. Tafel, während die Scenen aus der Antigone dem Gegenstande der Darstellung entsprechend sehr lebendig bewegt sind. (Vergl. den beigegebenen Stich.)

Jedenfalls aber scheint uns das Buch höchst geeignet, solchen, welche einst an der Quelle geschöpft und sich dann nach anderer Richtung gewendet haben, eine willkommene Auffrischung und Erinnerung darzubieten, andere aber, welche das Lob des Dichters vielleicht schon oft nachgesprochen haben, ohne je das eigene Urtheil zu erproben, in eine lebendige Auffassung einzuführen und ihnen vielleicht über Manches wegzuhelfen, was den nur modern Gebildeten im Anfang als fremdartig zurückstoßen könnte. Besonders möchte in dieser letzteren Hinsicht das Buch jungen Künstlern zu empfehlen sein, zu deren harmonischen Ausbildung leider oft genug eine irgendwie tiefer eindringende, nur durch Lesen der Werke selbst zu erlangende Kenntniß des Alterthums und seiner Dichtungen fehlt. V. V.

Peter von Cornelius, Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der königl. Pinakothek zu München. Gestochen von G. Merz. Mit erklärendem Text von Dr. Ernst Förster. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. 1875. Qu. Fol.

Es war im Jahre 1828, als an Cornelius, der noch mit der Vollendung seiner Fresken in der Glyptothek nicht zu Ende gekommen war und vom Könige wegen Uebernahme der Ausmalung der Ludwigskirche gedrängt wurde, eine andere große Aufgabe herantrat.

An der Südseite der Pinakothek läuft im oberen Stockwerke derselben ein mächtiger Korridor den ganzen Prachtbau entlang. Der Korridor ist in 25 Loggien mit Kuppelgewölben nach Art derer im Vatikan abgetheilt. Der Baumeister war bei deren Anlage von dem Gedanken ausgegangen, daß die Kuppeln sammt den dazu gehörigen Lunetten der den hohen Fenstern gegenüber stehenden Wände mit Fresken geschmückt werden sollten.

König Ludwig ging auf Klenze's Gedanken mit gewohnter Lebhaftigkeit ein und bestimmte, der Stoff solle in naturgemäßer Beziehung auf die in den Sälen und Kabinetten nebenan aufbewahrten Gemälde der Entwickelungsgeschichte der italienischen und deutschen Malerei bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts entnommen und außerdem nur einiges auf die französische Kunst Bezügliche beigefügt werden. Diesen Bilder-Cyklus zu entwerfen und in Fresko auszuführen, beauftragte König Ludwig Cornelius, der sich damals noch der vollen und ungeschmälerten Gunst des Königs erfreute.

Cornelius hatte keine Schulbildung genossen und hat auch in späteren Jahren nicht einmal Rechtschreiben gelernt. Er hatte seinen Weg zur Kenntniß der klassischen Poesie des Alterthums, zu Hesiod, Homer, Virgil und Anderen durch die Preisaufgaben der Weimarischen Kunstfreunde gefunden, und für die Gemälde in der Ludwigskirche bot ihm die Bibel, der Hauptquell seines Wissens nicht blos, sondern auch seines Lebens, reichsten Stoff. Anders war es mit dem nun zu behandelnden Gegenstande. Allerdings war er mit dem Entwickelungsgange der bildenden Künste im Allgemeinen vertraut; hatte er doch in Deutschland und vornehmlich in Italien das Bedeutendste aus eigener Anschauung kennen gelernt und war so in der Lage, den Werth der Meister nach ihren Werken zu ermessen. Aber förmliche in's Einzelne gehende Studien hatte er im Gebiete der Kunstgeschichte nie gemacht; diese war ihm im Großen und Ganzen fremd. Um sich mit dem nöthigen Material bekannt zu machen, las er nun Vasari und einen von seinem Freunde S. Boisserée eigens für ihn bearbeiteten Ueberblick der deutschen Kunstgeschichte.

Mit diesem dürftigen Wissen ausgerüstet, ging Cornelius an die Arbeit und löste die schwierige Aufgabe in seinen Mußestunden, wenn er aus der Glyptothek oder seinem Atelier in der Akademie heimgekommen. Weder das Wechselgespräch seiner Angehörigen und Freunde, noch selbst musikalische Vorträge wurden ihm zur Störung. An seinem Nebentische sitzend, zog er mit dem gemeinsten Bleistifte auf gewöhnlichstem Papier jene geist- und phantasievollen Konturen, die nun der treffliche Merz mit festem Stichel nachgezeichnet hat.

Trotz den angedeuteten Hindernissen gelang es aber dem Altmeister gleichwohl, in den Hauptmomenten aus dem Leben der berühmtesten Maler nicht nur ihr eigenstes Wesen und Wirken, sondern auch den Charakter der einzelnen Perioden der mittelalterlichen und modernen Kunst zu kennzeichnen, wobei er in den Lunetten die Hauptbilder, in den Bogenzwickeln Bildnisse von Zeitgenossen, in den Gewölben aber den leitenden Grundgedanken unter Zuhilfenahme der Allegorie und Arabeske zur Darstellung brachte. Die Kompositionen sind in der Weise geordnet, daß die der italienischen Kunst vor Raffael gewidmeten in den ersten zwölf Loggien mit den zwölf andern, die deutsche, niederländische und französische Kunst umfassenden in der mittelsten Loggia, der des Raffael, sich begegnen.

Fast zehn Jahre lang widmete Cornelius den größten Theil seiner freien Abende diesen Entwürfen, die er leider nicht selber ausführen durfte — eine Thatsache, die nicht genug zu beklagen ist. Schon damals sprach er wiederholt den Wunsch aus, es möchten die Entwürfe vervielfältigt werden. Endlich, sieben Jahre nach seinem Hingange, ist sein Wunsch erfüllt worden. Mit hingebender Liebe und Treue hat der genannte Stecher die Blätter in Kupfer gestochen, und der Schüler und Biograph des Cornelius, Ernst Förster, einen erläuternden Text hinzugefügt. Außer dem Titelkupfer, welches die Lunetten über den Thüren in Loggia I und XXV wiedergiebt, enthält der stattliche Band 47 Tafeln. Auf der letzten sind zwei Entwürfe zu Loggia XIX und die nicht ausgeführte Einfassung der Ein- und Ausgangs-Thüre zusammengestellt. Der Text bietet außer der eingehenden, in den biographischen Theilen etwas zu breit gehaltenen Erklärung der Bilder auch eine kurzgefaßte Lebensbeschreibung des Meisters. Letztere wäre vielleicht besser weggeblieben oder durch eine Charakteristik der Kunst des Cornelius zu ersetzen gewesen.

Durch das gediegen ausgestattete Werk hat sich die Verlagshandlung von A. Dürr ein neues Verdienst um die Publikation der modernen deutschen Meisterschöpfungen erworben. Leider entstellen nicht wenige Druckfehler (worunter wohl auch das falsche Todesjahr auf S. 7 zu rechnen ist) den splendid gedruckten Text. —e—

Notiz.

Die drei Grazien, von Rubens. Die Komposition dieses kostbaren kleinen Bildes, einer der Perlen der Lamberg'schen Galerie in Wien, wird von Smith, Suppl. S. 250, Nr. 35 beschrieben: „Three Nymphs standing naked in a group, supporting above their heads a large basked of flowers. They are represented in the foreground of a landscape, having the bole of a tree on either side, to which is attached some drapery, forming a background to the figures.“ Der Stich der Komposition von J. Crokaert, den er anführt (vergl. Schneevogt, Kat. S. 127, Nr. 75), ist mir nicht bekannt. Und da sich bei Smith keine Angabe über den Aufbewahrungsort des von ihm beschriebenen Bildes findet, vermag ich über die Identität mit dem unsrigen nichts zu sagen. Dagegen sei hier bemerkt, daß die Angabe Waagen's (Wien I, S. 256, Nr. 467), das Bild der Lamberg'schen Sammlung sei eine „fleißige Skizze zu dem großen Bilde im Museum zu Madrid" auf einem Irrthum beruht. Die Bilder haben in der Komposition gar nichts mit einander gemein (vergl. Zahn's Jahrb. I, 94). Auch ist das Wiener Bild, obwohl es hinter dem Madrider an Größe weit zurücksteht (1 Met. 16 × 1 Met. gegen 2 Met. 21 × 1 Met. 82), nicht eigentlich eine Skizze zu nennen, sondern ein vollkommen ausgeführtes Werk und zwar von so vollendeter, bei aller Freiheit der Behandlung sorgsamer Malerei, wie sie nur immer gedacht werden kann. In lichtes Gold getaucht strahlen die drei aneinander geschmiegten Mädchenleiber aus dem reizvollen Ensemble von Blumen und Landschaft hervor, ein koloristischer Hymnus auf die Krone der Schöpfung. Ringsum dunkle, saftige und neutrale Töne: das Braun der Baumstämme, die in's Mattgraue spielende Drapirung zwischen ihnen, darunter ein Ausblick auf Wiese und Wald und ein Stück tiefblauen, von leichtem Gewölk bezogenen Himmels. Davon abgehoben die am Boden verstreuten, von rechts hereinwachsenden und endlich in dem Korbe gesammelten Rosen, zu deren Preis die Grazien sich vereinigt zu haben scheinen, um dabei unbewußt die eigene Schönheit nur um so siegreicher zu enthüllen. — Daß nur die Figuren selbst von des Meisters Hand vollendet sind, während er das Uebrige bloß angelegt und einem Gehülfen überlassen hat, ist auf den ersten Anblick des Bildes klar. Man denkt an einen van Uden, Jan Breughel oder Ferdinand van Kessels. Besonders in der etwas trockenen Behandlung der Rosen macht sich die geringere Hand fühlbar. — Das Bild ist auf Holz gemalt; die Erhaltung vortrefflich.

C. v. L.





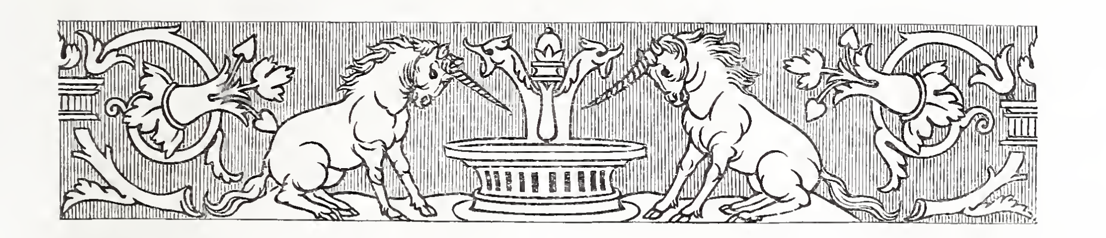
P. P. Rubens pinx. Druck v. Fr. Felsing. München W Unger sculps.

DIE GRAZIEN.
Das Original in der K.K. akadem. Galerie zu Wien.

Verlag von E.A. Seemann in Leipzig.

Th Mintrop fec

FRAGMENT EINES FRIESES



Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Das zweite und dritte Zimmer der Borghesischen Galerie thut sich vor unsern Blicken auf. Schüchternen Fußes überschreite ich die Schwellen dieser geweihten Räume, denn herrliche Gestalten der höchsten Kunst treten, wohin das Auge schaut, mir freundlich entgegen, laden meinen Geist zum feierlichen Genusse ein.

Solches Glück jedoch soll vorderhand mir nicht beschieden sein. Trauriges, hartes Loos des Kritikers! Dem Odysseus gleich, der gebunden vorbeifuhr an dem reizvollen Gestade der Sirenen, ist es ihm nicht vergönnt, unbefangen und freien Sinnes zu lauschen den hehren Tönen der Kunst. Er muß sich Gewalt anthun und mit mißtrauischem Ohre und zweifelndem Auge an die Werke der Kunst herantreten. Und hat er die Pflicht erfüllt, gewissenhaft und mühevoll, so erwartet den unseligen Mann nur Mißmuth und Hohn von seinen Zeitgenossen, ja selbst von Verwandten und einstigen Freunden.

Mir aber, einsam in der Welt und unter freudelosem Himmel aufgewachsen, hat das wechselvolle Geschick diesen harten, holperigen Weg angewiesen. Ich werde ihn bis an's Ziel durchlaufen mit männlicher Fassung und Ruhe, unbekümmert um den Tadel und Spott der Zeitgenossen.

Wir haben früher, bei der Betrachtung der Werke des Ubertini, Bacchiacca genannt, so wie vor dem interessanten Bilde des Pier di Cosimo Gelegenheit gehabt, einiger Florentiner Maler zu gedenken, welche in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts geblüht, und von denen noch mehrere in einer mehr oder minder nahen Beziehung zu Pier di Cosimo gestanden haben mögen, am meisten vor allen Andern aber, wie Vasari berichtet, Andrea del Sarto und Jacopo da Pontormo.

Von diesem Letzteren nun, sowie auch von seinem talentvollen Schüler Angelo Bronzino sollen, dem Kataloge zufolge, einige Bilder sowohl in diesem zweiten, wie auch im dritten Zimmer sich befinden. Dem Andrea del Sarto selbst aber werden nicht weniger als sechs oder gar sieben Werke in diesen Räumen zugeschrieben. Sehen wir uns vorerst alle diese Bilder florentinischer Meister an, um dann um so freier unsere

ganze Aufmerksamkeit den Malern aus der Schule Ferrara's, deren Gemälde fast zur Hälfte die Wände in diesen zwei Zimmern in Anspruch nehmen, widmen zu können. Wir beginnen mit Andrea del Sarto, dessen vermeintliche Werke im dritten Zimmer aufgestellt sind.

Unter Nr. 39 sehen wir eine h. Familie (lebensgroße Figuren), mit dem ächten Monogramme des Malers ausgerüstet, d. h. mit den zwei verschlungenen A. Ehe die florentinischen Commentatoren des Vasari (Ausgabe von Le Monier) ausfindig gemacht, daß der wahre Name des Malers Andrea del Sarto nicht, wie Baldinucci vorgab, Vannucchi, sondern Andrea d'Agnolo war (heutzutage würde man also Angeli oder de Angelis sagen), fand man gewöhnlich auf den Bildern, die dem Andrea in den Sammlungen zugeschrieben wurden, ein A und ein V mit einander verschlungen, Buchstaben, die eben Andrea Vannucchi bedeuten sollten. Nach der Entdeckung des wahren Namens des Malers aber wurde jenes Monogramm meist corrigirt, d. h. es ward dem V ein Querstrich zugetheilt und dieser Buchstabe dadurch in ein A verwandelt, so daß auf diese gar bequeme Art wieder das ächte Monogramm des Andrea del Sarto, aus zwei verschlungenen A, hergestellt ward. Solche verbesserte Monogramme sehen aber alle sehr neu und aufgefrischt aus, wie eben dasjenige, welches wir hier vor Augen haben.

Die Komposition dieses Bildes gehört allerdings dem Andrea an, die Ausführung desselben aber ist zu hart und viel zu geistlos für ihn. Wir halten es daher für eine der vielen Kopien, die wir von diesem bedeutenden Bilde zu Gesicht bekommen.[1])

Wie wir also gesehen, befindet sich, wenigstens in unsern Augen, kein einziges ächtes Werk des Andrea del Sarto in dieser Galerie, und wir freuen uns in diesem, wenn auch blos negativen Urtheile, mit den gewissenhaften Herren Crowe und Cavalcaselle vollkommen übereinstimmen zu können.

Dem Jacopo da Pontormo werden sodann mehrere Bilder zugeschrieben, die doch viel geringern Schülern oder Nachahmern des Andrea angerechnet werden sollten, wie z. B. der h. Sebastian, halbe Figur, von dem viele Wiederholungen zu finden sind, unter andern auch eine in der Stanza del Commissario agli „Innocenti" zu Florenz.

Einer spätern Epoche des Meisters könnte aber das Porträt (Nr. 44) angehören, eher als seinem Schüler Bronzino, dem es der Katalog giebt. Es stellt einen älteren Mann dar, in rothsammtenem Unterkleide und mit einem Buche in der Hand, lebensgroß, Kniestück. Ein gutes, fein aufgefaßtes Bildniß.

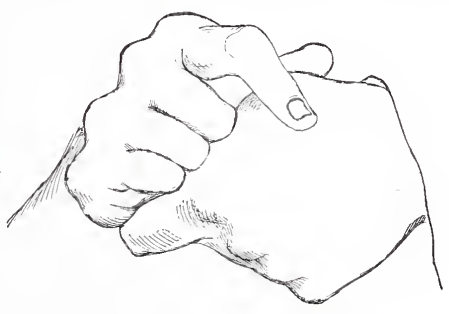
Doch lassen wir all dieses Mittelgut florentinischer Kunst bei Seite und richten unser Auge auf ein Werk jener Schule, das unsere ganze Aufmerksamkeit verdient. Ich sage der florentinischen Schule, wiewohl der Katalog dieses lebensgroße Bildniß eines Cardinals keinem andern Meister zuschreibt, als dem Raffael selbst; und als solches wird es natürlicherweise auch vom kunstliebenden Publikum angesehen und bewundert.[2]) Heilige Macht des Namens! — Dieses schöne Porträt hängt im zweiten Zimmer und trägt die Nummer 20. Der Cardinal, ein Mann in mittlern Jahren, sitzt an einem mit türkischem Teppiche bedeckten Tische, auf welchem eine kostbar ciselirte Klingel steht,

---

1) Die Kritik der fünf andern (Nr. 24, 29, 35, 49, 52), ebenfalls dem Andrea del Sarto beigelegten Bilder überspringen wir. Johannes Schwarze.

2) Herr Carl Ruland in Weimar vindicirt das Porträt einem Schüler des Raffael. Siehe seine: Notes of the cartons of Raphael now in the South-Kensington Museum and on Raphael's others works. London 1867.

ähnlich derjenigen, die wir in dem klassischen Porträt Leo's X. von Raffael im Palazzo Pitti bewundern. Der hohe Herr sitzt mit vornehmem, aber doch sehr natürlichem Anstande und blickt uns mit großer Sicherheit an. Die Farben in dem Gemälde sind harmonisch, aber weder umbrisch-, noch römisch-Raffaelisch, sondern durchaus florentinisch. Betrachten wir aber den Cardinal genauer, so will es uns scheinen, als ob aus dieser Gestalt der Genius des Jacopo da Pontormo herausschaue, da doch Niemand läugnen wird, daß in allen ächten Kunstwerken etwas von dem Wesen des Künstlers selbst stecke.[1]) Die Modellirung der tiefliegenden, eingesackten Augen ist durchaus die des Pontormo, auch die Zeichnung der Hände, ähnlich den Händen der dem Michelangelo zugeschriebenen drei Parzen im Pitti-Palast, namentlich die diesem Meister ganz eigenthümliche verfehlte Modellirung der ersten Phalanx des Zeigefingers, so wie das etwas schwammige Incarnat lassen mir wenigstens keinen Zweifel mehr übrig, daß der Raffael dieses schönen Porträts, ebenso wie der Michelangelo der berühmten drei Parzen[2]) (Nr. 113 im Palazzo Pitti), kein anderer sei, als unser Jacopo da Pontormo.[3]) Wer aber den Wunsch hätte, sich davon gründlicher zu überzeugen, der möge dieses mit jenem Bildnisse des alten Cosimo de Medici vergleichen, welches letztere ein bekanntes und unbestrittenes Werk des Pontormo ist, und das in Florenz in der Galerie degli Uffizj hängt oder vielmehr hing, da es durch Verordnung des neuen Galeriedirektors, des Herrn Commendatore Aurelio Gotti, in der neuesten Zeit in eine Zelle des Klosters von S. Marco verwiesen wurde; aus welchem historischen oder ästhetischen Grunde, wüßten wir kaum anzugeben. Ueberhaupt scheinen die gegenwärtigen Galeriedirektoren in Italien, sowohl in Florenz, Mailand als anderswo, nichts Besseres zu wissen, als die ihnen anvertrauten Gemälde von den ehemaligen Plätzen an andere zu versetzen — ein Geschäft, welches, wie mir däucht, mehr die Hände und die Füße, als den Geist in Anspruch nimmt.



Die Hände auf dem Porträt des Cosimo Medici von Pontormo.

In der Nähe dieses berühmten Porträts des Cardinals begegnen wir einem weiblichen Bildnisse von Angelo Bronzino, dem eminenten Schüler des Pontormo, der, wie Vasari erzählt, die ersten Schritte in der Kunst unter der Leitung des Raffaellino del Garbo gethan, ehe er sich an Jacopo Carneci da Pontormo anschloß.

Angelo Bronzino (1502 geboren, 1572 gestorben) hat eine große Anzahl Schüler und Nachahmer in seiner Vaterstadt Florenz gehabt, von denen ich nur einige hier in Erinnerung bringen will, da es gar oft zu geschehen pflegt, daß namentlich Porträts, von diesen Leuten gefertigt, dem Bronzino selbst zugeschrieben werden, der jedoch, sowohl was Geist und Eleganz in der Zeichnung, als was Gediegenheit in der Ausführung betrifft, sehr erhaben

1) Welche Persönlichkeit uns in diesem Bilde vor Augen steht, ist schwer zu sagen, wenigstens habe ich keinen Grund, etwas Positives darüber mitzutheilen.

2) Vielleicht dürfte Michelangelo die Zeichnung dazu geliefert haben.

3) Jacopo da Pontormo, geboren 1494, gestorben 1556, mag allerdings in seinen Knabenjahren, wie Vasari berichtet, die Werkstätten Leonardo's, Albertinelli's und des Pier di Cosimo einige Zeit lang etwa als „fattorino" besucht haben; sein eigentlicher, wahrer Lehrer war aber gewiß Andrea del Sarto, und gerade seine zwar sehr lebendige, aber doch nicht fehlerlose Art, die menschliche Hand zu formen, hat er von seinem Lehrer Andrea ererbt.

ist über alle diese seine Nachahmer, die da heißen: Cristofano dell' Altissimo, Lorenzo dello Sciorina, Stefano Pieri, Alessandro Allori, des Bronzino Neffe, und andere mehr.

Von Angelo Bronzino, den ich seiner aristokratischen Eleganz halber den florentinischen Parmeggianino nennen möchte, haben wir schon im ersten Zimmer (Nr. 24) eine treffliche Lukrezia kennen gelernt, wobei ich mir die Freiheit nahm zu bemerken, daß ich jenes Bild für eine Jugendarbeit des Künstlers zu halten geneigt bin. Aus der nämlichen Epoche ungefähr finden wir von ihm hier, im dritten Zimmer, Nr. 19, eine Kleopatra, ebenfalls ein vorzügliches Werk des Meisters, scharf in der Zeichnung und sehr schwarz in den Schatten, während das vom Kataloge auch dem Bronzino zugeschriebene Porträt Cosimo's de' Medici (dritter Saal, Nr. 42) doch wohl nur ein Atelierbild sein dürfte.

Zu den besten Bildnissen, die der Künstler gemalt, rechnen wir dasjenige des Giannettino Doria (Nr. 3), der Galerie Doria-Pamfili.

Wer aber hat das stattliche, etwas elegant steife, sogenannte Porträt des Cesare Borgia (s. den Holzschnitt) gefertigt? Diese Frage wird Manchem etwas dreist, ja vorwitzig erscheinen, da dieses vielbewunderte Porträt im Publikum nicht nur als das Konterfei des Duca Valentino gilt, sondern gemeinhin auch als Werk Raffael's angestaunt wird.[1] Manche neueren Kritiker haben zwar über diese letztere Attribution die Nase gerümpft und daran dies und jenes zu tadeln sich unterstanden, und der gewichtigste unter ihnen, der zu früh verstorbene O. Mündler[2]), hat das Porträt geradezu dem Parmeggianino zugeschrieben. Wer es aber mit dem männlichen Brustbilde des Francesco Mazzola (Zimmer III, 2) vergleicht, der wird, denke ich, mit mir darin einverstanden sein, daß sowohl Zeichnung als Malart des Parmeggianino nicht mit derjenigen in diesem unsern Porträt übereinstimmen. Der geistreiche Jakob Burckhardt[3]) hält es dagegen für ein vortreffliches deutsches Bild, vielleicht des Georg Pencz. Solchen eminenten Kennern gegenüber ist es für mich sehr gewagt, meine schwache Stimme hören zu lassen. Wenn aber das italienische Sprichwort wahr ist, daß nämlich „fra due leticanti il terzo gode", so darf ich mich der Hoffnung hingeben, bei solchem Zwiespalt der Großen auch gehört zu werden. Sollte auch ich fehl schießen, nun so geschieht dies wenigstens in guter und vornehmer Gesellschaft.

Sehen wir uns also diesen weltberühmten und durch Stich und Photographie vervielfältigten Duca di Valentino[4]) genauer an. Daß das Gemälde nicht das Werk des Raffael sein kann, das, meinen wir, möchte auch der kurzsichtigste Kunstfreund erkennen; braucht er sich doch blos die Mühe zu nehmen, das Bild mit der in der Nähe aufgehängten „Grablegung" des Raffael zu vergleichen: was freilich gegen die hergebrachte Sitte der steaple-chase in den Bildergalerien verstoßen dürfte. Auch sind dieß Pedanterien, die man einem genuß- und lernbegierigen Touristen, bei der Eile und Kostbarkeit unserer Zeit, nicht wohl zumuthen darf.

Untersuchen wir nun zuerst, ob dieser junge Mann wirklich das Ebenbild des Cesare Borgia sei oder auch nur sein könne. Die süffisante Pose und der ihr entsprechende,

1) Herr Carl Ruland schreibt es bloß der Schule Raffael's zu. Siehe a. a. O.

2) Siehe a. a. O., p. 30.

3) Cicerone, p. 910.

4) Cesare Borgia wurde im Jahre 1499 vom Könige Ludwig XII. zum Herzog von Valence ernannt, und heirathete in jenem Jahre Charlotte d'Albret, Schwester des Jean d'Albret, Königs von Navarra.

etwas gemeine, ja sinnlich rohe und wenig sagende Ausdruck des regelmäßigen Gesichtes geben dem jungen Cavalier etwas, für mich wenigstens, eher Abstoßendes als Anziehendes. Würde dieser Cesare lebendig, so wäre es eben nicht der Mann, dessen nähere Bekanntschaft ich zu machen wünschte, und in diesem Sinne lasse ich die Taufe gelten. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß es ein „bildschöner“ Cavalier ist, der auch in einem modernen Salon sein Glück in der Damenwelt machen dürfte. Die Sage geht nun allerdings, daß der berüchtigte Herzog von Valence ein schöner, ja geradezu der schönste



Sogenannter Cesare Borgia, dem Raffael zugeschrieben.

Mann seiner Zeit, wie sich das bei Prinzen von selbst versteht, gewesen sei; und dies mag ein Grund, vielleicht der Hauptgrund für die Direktion dieser Galerie gewesen sein, in dem Porträt das Ebenbild des Cesare Borgia zu erkennen. Es ist nur schade, daß man dabei nicht bedacht hat, daß die politische Laufbahn jenes Helden in Italien schon im Jahre 1503 geschlossen war. Wie bekannt, starb Cesare Borgia vier Jahre später, im Jahre 1507, vor der Stadt Viana im Navarresischen. Wären nun seine Züge durch die Hand Raffael's auf diese unsere Tafel festgebannt, so müßten sowohl Zeichnung als Malart, ganz abgesehen von der Auffassung, die s. g. erste Manier des Urbinaten, die ja noch ganz peruginisch ist, verrathen, wovon in diesem Bilde auch nicht

eine Spur zu sehen ist. Man könnte zwar dagegen einwenden, daß Raffael das Porträt nicht nach dem Leben, sondern später, frei nach irgend einer vorhandenen Zeichnung oder nach einem ältern Porträt angefertigt habe. Die Einwendung wäre annehmbar, wenn sie die historische Wahrscheinlichkeit für sich hätte, und wenn — was die Hauptsache ist — das Gemälde selbst für die Hand des Raffael spräche.

Hat sich der „Duca di Valentino" je abkonterfeien lassen, so möchte er diese Ehre wohl am ehesten dem Hofmaler seines Vaters, dem Pinturicchio, zugedacht haben, welcher, nachdem er vom Jahre 1492 bis 1497 für Papst Alexander VI. in Rom gearbeitet, 1501 in die Dienste des Sohnes Cesare Borgia getreten war.[1])

Auch Leonardo da Vinci, der, wie bekannt, ebenfalls in den Jahren 1501 und 1502 als oberster Kriegsingenieur beim Borgia angestellt war, möchte, eher als andere Maler, den Auftrag erhalten haben, seinen Herrn und Gönner durch den Pinsel zu verewigen.

Sehen wir uns das Porträt noch genauer an. Der Cavalier trägt ein schwarzes befiedertes Baret, ein ebenfalls schwarzes Wams mit Schlitzärmeln, aus denen die Manschetten hervorschauen. Die Rechte hält er auf den Degengriff gestützt, die Linke an der Hüfte. Der Tracht nach mag nun dieser „Pseudo"-Cesare irgend einen florentinischen Edelmann aus dem dritten oder vierten Decennium des XVI. Jahrhunderts vorstellen. Und würde der dichte gelbgewordene Firniß von der Oberfläche entfernt, so glaube ich nicht zu irren, wenn ich vermuthe, daß ein den Bronzini'schen sehr nahestehendes Porträt sich unsern Blicken zeigen würde, mit jenem, den Gemälden des Angelo Bronzino eigenthümlichen „smalto", mit seinen kalten Fleischtönen und mit den scharf und etwas hart eingesackten Augen. Auch die steif elegante Pose verräth den Bronzino und ist fast dieselbe, die wir in den Porträten des Panciatici (Baroccio-Saal in der Galerie degli Uffizj zu Florenz) und des Giannetto Doria (Galerie Doria-Pamfili in Rom) wieder finden. Die Modellirung der Hand deutet ebenfalls auf die Schule des Andrea del Sarto und namentlich des Pontormo hin. Meiner Ueberzeugung nach gehört also dieser s. g. Cesare Borgia des Raffael keinem andern Autor an, als dem Angelo Bronzino.

Man findet in mehreren andern Bildersammlungen s. g. Porträte des Cesare Borgia, so z. B. in jener von Forli, daselbst dem Giorgione zugeschrieben; dieses hat aber weder mit Cesare Borgia, noch mit Giorgione irgend etwas zu schaffen, sondern ist wahrscheinlich irgend ein Porträt von Palmezzano da Forli. Jener vom seligen General Pepe 1849 der Stadt Venedig geschenkte „Cesare Borgia von Leonardo da Vinci", der gegenwärtig in einem Saale des städtischen Museo Correr in Venedig sich befindet, ist dagegen das Ebenbild des Don Ferdinando Avalos von Aquino, von dem ein ähnliches Profilporträt in der Sakristei der Kirche von Mont' Oliveto zu Neapel sich befindet. Uebrigens ist jenes schwache Bild in Venedig ganz übermalt und verdient durchaus keine Beachtung. Ein dritter „Cesare Borgia" ist in der Communalsammlung

---

1) Vasari erzählt im Leben des Pinturicchio, daß dieser in der That, in einem Gemache des Castel S. Angelo in Rom auch die Porträts der Isabel, der Katholischen, des Niccolo Orsini, Giacomo Triulzi, des Cesare und der Lucrezia Borgia al fresco gemalt habe. Ferner behauptet derselbe Schriftsteller (Vol. VII, p. 113), daß auch Pier di Cosimo das Bildniß des Cesare gemalt habe. „Ritrasse ancora poi il duca Valentino, figliuolo di papa Alessandro VI.: la qual pittura oggi, che io sappia, non si trova; ma bene il cartone di sua mano, ed è appresso il reverendo messer Cosimo Bartoli proposto di S. Giovanni." Vasari zufolge soll überhaupt Pier di Cosimo sehr viele und treffliche Porträts „di persone segnalate" gemalt haben. Was ist wohl aus all diesen Bildnissen geworden?

von Bergamo zu sehen, woselbst er ebenfalls als Werk Giorgione's gilt. Crowe und Cavalcaselle schreiben ihn dem Calisto da Lodi zu. Meiner Ansicht nach gehört jenes lebendige Porträt der ferraresisch-bolognesischen Malerschule an, vielleicht dem Giacomo Francia, auf keinen Fall aber weder dem Romanino, noch dessen Schüler Calisto Piazza. Bei nach der Natur gemalten Bildnissen ist es übrigens in dieser Epoche der sinkenden Kunst in Italien eine sehr heiklige und gewagte Sache, jedesmal den Autor derselben feststellen zu wollen.

In der Nähe dieses selbstzufriedenen florentinischen Salonhelden jener Tage fällt unser nach Edlerem sich sehnender Blick auf die nackte Gestalt eines jungen Weibes, das unwillkürlich das Auge fesselt durch das ächt künstlerische Gefühl, welches sowohl in der Bewegung als auch im Ausdrucke desselben sich ausspricht. Der Katalog nennt dieses interessante Bild „eine aus dem Bade steigende Venus" und giebt als Autor desselben den Giulio Romano an. Herr Dr. G. Frizzoni hat es aber schon, wie mir däucht, mit vollem Recht, in seinem Aufsatze über Baldassare Peruzzi, diesem Meister vindicirt. Dieser geistvolle sienesische Künstler und Freund des Agostino Chigi hat, wie bekannt, mehr als Baumeister denn als Maler sich ausgezeichnet, ja in dieser letzteren Kunst darf er nur jenen Dekoratoren beigezählt werden, deren glänzende Reihe mit Melozzo da Forli anhebt, und zu welcher unter vielen andern Falconetto von Verona, der große Bramante von Urbino und Bramantino von Mailand gehören.

Auf den Maler Peruzzi (1481 geboren) haben nun vorzüglich, wie mir scheint, drei Künstler einen sehr leicht erkennbaren Einfluß ausgeübt: Pinturicchio zuerst, dann vornehmlich Sodoma, und zuletzt auch Raffael. Von den dekorativen Malereien Peruzzi's in Rom, wo er den größten Theil seiner künstlerischen Laufbahn durchmachte, sind uns, besser oder schlechter erhalten, noch manche Proben aufbewahrt. So z. B. in der Chornische der Klosterkirche von S. Onofrio (ganz in der Weise des Pinturicchio); in den Sälen des Conservatorenpalastes auf dem Kapitol (Einfluß des Sodoma [1]); in der ersten Kapelle links in S. Maria della Pace in Rom, in welchem schönen Fresco-Gemälde die Art und Weise des Sodoma am deutlichsten zu Tage tritt, sowohl in der Harmonie der Farben, als in dem dem Bazzi eigenthümlichen geschlängelten Gefälte und in der etwas länglich ovalen Gesichtsform der Madonna; auch sind die beiden heiligen Katharinen in jenem Bilde dem Sodoma entlehnt. [2]) Unter seine Staffeleibilder der ersten pinturicchi-

1) Daselbst werden thörichterweise auf einem Denksteine diese Fresken dem B. Bonfili von Perugia zugeschrieben:

S. P. Q. R.
DIAETAM ANNO MCCCCXCVI
BENEDICTI BONFILII PERVSINI
PICTVRIS EXCVLTAM
VETERI SQVALORE DETERSO
OPERA KAR. RVSPI. EQ. PICT. ROM.
LACVNARI REFECTO IN PRISTINAE
DIGNITATIS SPECIEM
RESTITVIT. A. M. DCCCLX.
MATHAEO ANTICI. MATHEI
MARCH. SENATOR VRBIS.
IOANNE E PRINCIPIBVS CHIGI
IOANNE RICCI PARRACCIANI EQVITE
ASCANIO BRACCIA COMITE.

2) Die h. Katharina von Siena gleicht der nämlichen Heiligen in der schönen Freske in S. Domenico zu Siena; die andere h. Katharina aber erinnert lebhaft an das schöne Antlitz der „Caritas" (im Berliner Museum) von Peruzzi, welches letztere Bild die Herren Crowe und Cavalcaselle aus mir nicht erklärlichen Gründen dem Girolamo del Pacchia zuschreiben möchten. (Siehe a. a. O. Vol. III, p. 401.)

schen Epoche rechne ich zwei wohlerhaltene Längetafeln des Madrider Museums (Nr. 573 und Nr. 574), von denen die eine den Raub der Sabinerinnen darstellt, die andere die Enthaltsamkeit des Scipio Africanus; zu den Bildern seiner zweiten oder Sodoma'schen Periode scheint mir, unter andern, auch die obengenannte „Caritas" im Berliner Museum zu gehören. In den Deckengemälden des zweiten Saales der „Farnesina", im Jahre 1511 vollendet, ist Peruzzi sehr antikisirend; man wird durch jene weiblichen Gestalten unwillkürlich sowohl an griechische oder römische Gemmen, als an etruskische Vasenfiguren erinnert. Unter dem Einflusse des Raffaelischen Genius aber scheint mir diese „dem Bade entsteigende Venus" entstanden zu sein. Das anmuthige Weib, wahrscheinlich nach der Natur gezeichnet, sitzt entblößt auf einem Steine; ein hellblaues (changeant) Tuch fällt ihr vom rechten Arme herab und begnügte sich ursprünglich, nur die Hüfte zu erreichen. Aber das verletzte Schamgefühl irgend eines spätern Besitzers dieser ganz im klassischen Geiste des römischen Hofes zu den Zeiten Leo's X. gedachten Venus hat das Tüchlein durch einen willigen Restaurator um einige Spannen verlängern lassen und damit auch die linke Hüfte verdeckt. Er hat dadurch ohne Zweifel nicht nur der Religion, sondern auch der Moral einen großen Dienst geleistet.

In der Galerie Barberini schreibt man einen s. g. Pygmalion (Nr. 64, II. Zimmer) dem Peruzzi zu. Es ist dies eine sehr geistreich gedachte Komposition; meiner Ansicht nach aber gehört das Bild nicht dem Peruzzi an, sondern unstreitig dem Jacopo da Pontormo.

Unterhalb des Rundbildes Nr. 38, welches eine Kopie der Raffaelischen s. g. Madonna di casa d'Alba ist, hängt eine andere h. Familie (Nr. 39) mit der vergoldeten Jahreszahl 1511 bezeichnet. Die Komposition dieses Bildes scheint von Fra Bartolommeo della Porta herzustammen, die lüderliche Ausführung derselben aber gehört unbedingt dem Mariotto Albertinelli an. Das Bild stellt die Madonna mit dem Jesuskinde und dem kleinen Johannes dar. Außer der goldnen Jahreszahl ist noch das bekannte rothe Kreuz zwischen zwei verschlungenen Ringen darauf angebracht. Das Kreuz soll das Kloster von S. Marco bedeuten, die zwei verschlungenen Ringe die beiden Freunde in der Kunst, Fra Bartolommeo und Mariotto. Solcher schwachen Erzeugnisse aus den Jahren 1510, 11 und 12 habe ich mehrere zu Gesicht bekommen, sowohl in Privathäusern (z. B. in Florenz im Hause des Marquis Bartolommei und in dem des Cavaliere Niccolo Antinori), als in öffentlichen Galerien, wie z. B. in der des Belvedere zu Wien, mit der Jahreszahl 1510, und der des Fürsten Corsini zu Florenz vom Jahre 1511. Das Kloster von S. Marco, behauptet man, lieferte das Material zu solchen Fabrikbildern, deren Erlös sodann in zwei Hälften getheilt wurde, wovon die eine dem Fra Bartolommeo und somit dem Kloster, die andere dem Albertinelli anheimfiel. Ein ähnliches Bild wie dieses und von demselben Jahre sieht man ebenfalls in der Galerie Sciarra-Colonna, woselbst es, wie sich von selbst versteht, auch dem Fra Bartolommeo in die Schuhe geschoben wird.

Die Herren Crowe und Cavalcaselle möchten dagegen diese so bezeichneten Bilder [1]) dem Fra Paolino da Pistoja vindiciren. Ich kann auch dieses Mal ihre Ansicht nicht theilen. Fra Paolino erscheint in seiner Freske vom Jahre 1516, den Gekreuzigten nebst mehreren Heiligen daneben darstellend, im Hofe des Klosters von S. Spirito zu

1) Siehe Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. Vol. III, p. 478 und 482.

Siena, noch als ein höchst ungelenker und schwacher Maler; ja selbst in seinem großen Bilde vom Jahre 1519, welches in der Sammlung der florentinischen Akademie der Künste hängt, ist noch immer klotzig und steif, und nur in seinen spätern Werken (1528) in S. Domenico und S. Paolo zu Pistoja ahmt er mit größerer Geschicklichkeit den Fra Bartolommeo nach. Fra Paolino war, wie uns Vasari berichtet, der Sohn eines schwachen Schülers des Domenico Ghirlandajo, nämlich des Bernardo del Signoraccio, und hatte aller Wahrscheinlichkeit nach seine Lehrjahre in der Werkstätte seines Vaters durchgemacht, ehe er mit Fra Bartolommeo in Berührung kam. Man vergleiche aber diese eben angeführten Madonnenbilder aus den Jahren 1510, 11 und 12 mit dem schönen Gemälde (die Verkündigung) aus der nämlichen Zeit, des Mariotto Albertinelli, welches ebenfalls in der Sammlung der florentinischen Akademie der schönen Künste aufgestellt ist, und man wird in allen diesen Werken die nämliche Modellirung des Auges mit den scharf beleuchteten Rändern der Augenlider, die nämliche Form der Hände mit ihren graugefärbten Nägeln, ja, zum Ueberfluß, einen auf dieselbe Art geformten Nimbus (aureola) wahrnehmen, nur mit dem Unterschiede, daß diese in der Klosterfabrik ausgeführten und wahrscheinlich für weniger bemittelte Besteller gefertigten Malereien höchst fahrlässig behandelt sind.

Und nun muß ich, ehe wir zu den Werken Raffael's und seiner Schule übergehen, zweier in diesem Saale (II) aufgestellten Bilder des Francia Erwähnung thun. — Das eine davon ist meinem Gefühle nach eines der schönsten, empfundensten Werke des Francesco Raibolini, Francia[1]) genannt, und gehört wohl zu den Jugendwerken (d. h. um 1495 entstandenen Bildern) dieses liebenswürdigen, wahrhaft frommen Mannes; ich meine damit die mit Nr. 50 bezeichnete Tafel. Darauf ist der h. Stephan knieend und mit gefalteten Händen dargestellt. Sein Kopf blutet aus einer starken, eben erhaltenen Wunde, sein Blick ist voll Gottvertrauen. Hintergrund Landschaft. Auf einem unten angebrachten Zettel liest man:

VINCENTII. DESIDERII.
VOTVM. FRANCIE. EXPRESSVM. MANV.

Wenige Bilder hauchen so rein, so voll das Arom jener goldenen Kunstblüthe aus, wie diese Rose unter allen Bildern dieses Saales.

Die Madonna mit dem Jesuskinde (Nr. 43) mitten unter Rosen, möchte dagegen eher, in der Ausführung wenigstens, einem der besseren Schüler und Nachahmer, deren ja Francia so viele hatte, als ihm selbst angehören. Als von der eigenen Hand des Francia ausgeführt, betrachten wir aber den heiligen Antonius und die schöne Lukrezia im ersten Zimmer dieser Galerie. Und nun treten wir noch für einen Augenblick, wenn wir des Guten nicht schon zu viel haben, vor die berühmte „Grablegung" Raffael's. Vorerst erlaube man uns zu bemerken, wiewohl Herr Carl Ruland das Gegentheil behauptet, daß dieses Gemälde schlecht restaurirt worden und überdies in keinem guten Zustande sich befindet. Raffael führte den Carton zu diesem Bilde für Atalanta Baglioni von Perugia in Florenz aus, und zwar mit der größten Sorgfalt; das Bild selbst aber wurde in Perugia im Sommer des Jahres 1508 gemalt. Ende September jenes

1) Francia ist eine Verkürzung von Francesco; so hieß man auch in Florenz den Francesco Bigi Francia Bigi, den Francescone Francione. Ich mache hier nur deshalb diese Bemerkung, weil der französische Kunstschriftsteller, Herr Rio, den Namen Francia für eine Anspielung auf eine französische Abkunft des Raibolini zu deuten geneigt wäre. Siehe A. F. Rio, Léonard de Vinci, p. 184.

Jahres ging Raffael nach Rom. Wie sehr derselbe vor seiner Uebersiedelung von Perugia nach Rom mit Arbeiten überhäuft war, weßhalb er sich gezwungen sah, die Ausführung mancher angefangenen Gemälde seinen Gehilfen zu überlassen, geht deutlich aus seinem Briefe an Francia hervor, worin er sich entschuldigt, sein eigenes ihm versprochenes Porträt noch nicht gesendet zu haben. Jener Brief Raffael's an Francia, datirt vom Monat September 1508, lautet folgendermaßen: „Pregovi a compatirmi e perdonarmi la dilatione e lunghezza del mio ritratto, che per le gravi e incessanti occupationi non ho potuto sin hora fare di mia mano, conforme il nostro accordo, che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane e dame ritocco, che non si conviene." (Ich bitte Euch, mir's nicht übel zu nehmen, sondern mir die lange Verspätung der Zusendung meines Porträts verzeihen zu wollen. Die anstrengenden und unausgesetzten Beschäftigungen haben es mir bisher unmöglich gemacht, dasselbe mit eigner Hand auszuführen, wie dies unter uns ausbedungen war; und es wäre wahrlich nicht Recht, falls ich Euch eines sendete, das von irgend einem meiner Gehilfen gemacht und von mir nur übergangen wäre."

Schon damals also hatte Raffael mehrere Gehilfen, denen er sich bei Ausführung seiner Werke bediente. Und in der That stößt uns in diesem Gemälde gar manches auf, worin wir den Hauch des Raffaelischen Geistes durchaus vermissen,[1]) und wir können daher nicht umhin, dem Urtheile des Barons von Rumohr beizustimmen, welcher in der Ausführung dieses mit großem Studium komponirten Bildes eine fremde Hand gewahr ward. Sei aber dem, wie ihm wolle, gewiß ist es, daß die „Grablegung" nicht nur mich, sondern auch manch andern Kunstbeflissenen unter meinen Freunden stets viel kälter läßt, als viele andere gleichzeitige Werke Raffael's. Die herrliche Predella zu diesem Bilde, Glaube, Liebe und Hoffnung darstellend, grau in grau gemalt, befindet sich bekanntlich in der Vaticanischen Sammlung. Eine gute Federzeichnung dazu besitzt die florentinische Handzeichnungensammlung. Dieses Bild, vom Papst Paul V. (Borghese) im Jahre 1607 von den Franziskanern von Perugia gekauft, ist eines der ältesten Bilder dieser Sammlung. Winckelmann betrachtete das Gemälde als eines der vollkommensten Werke Raffael's und hebt darin namentlich die Kraft und Wahrheit der Bewegungen und des Ausdruckes und das Dramatische der Komposition hervor. Die Kälte, die für mich und manchem meiner Freunde aus diesem klassischen Werke herausweht, rührt vielleicht gerade von dem allzugroßen Studium her, welches der junge Raffael an die Komposition des Bildes gewendet zu haben scheint.

Auch in andern Bildern Raffael's, welche aus dem Jahre 1508 stammen, wie z. B. in der s. g. Madonna di casa Colonna im Berliner Museum und in der s. g. „belle jardinière" im Louvre, haben feinere Kunstkenner die Hand von Gehilfen zu entdecken geglaubt, und, wie ich glaube, mit vollem Recht.

(Fortsetzung folgt.)

---

1) Man betrachte z. B. die Ausführung der Füße jener beiden Männer, die den Leichnam Christi tragen, man betrachte die linke Hand des todten Christus, deren Verkürzung verfehlt ist; auch die Falten an den Aermeln des Johannes haben nichts von der Art Raffael's, u. s. f.

Stuttgarts neuere Bauthätigkeit.

Von P. F. Krell.

Mit Illustrationen.*)

(Schluß.)

Das Bestreben einer jüngeren Architekten-Generation, die mit den fünfziger Jahren auftrat, zu welcher indessen dem Charakter ihrer Werke nach auch einige ältere Baumeister gezählt werden müssen, ging vor Allem darauf aus, den engen Kreis des Klassicismus, sowohl auf dem Gebiete der Antike, als auch auf demjenigen der Renaissance, in welchem man gar zu leicht der Monotonie anheimzufallen fürchten mußte, zu durchbrechen, und dafür Freiheit der Bewegung und moderne Eleganz sich anzueignen, zugleich mit der ausgesprochenen Absicht, an der Erfindung des neuen Stiles, wofür man ja gerade damals in München unter König Max die verzweifeltsten Anstrengungen machte, ebenfalls sich zu betheiligen.

Die neue Weltepoche aber, von welcher ein neuer Baustil zu erwarten war, und die ihr Gepräge durch die großartigen Erfindungen (Dampfmaschinen, besonders Eisenbahnen, Telegraphie und Photographie) und den Darwinismus erhalten sollte, hatte sich kaum erst angekündigt. Wenn jedoch zu jener Zeit die als Wurzelgrund eines jeden neuen Baustiles nöthige neue Weltanschauung so wenig wie heute vollendet vorlag, so fehlte es uns damals auch für einen neuen Baustil noch an einer andern unerläßlichen Bedingung, nämlich an der nationalen Selbständigkeit; denn schließlich hat doch immer zunächst eine Nation, und zwar eine aufstrebende, die Aufgabe, die Hauptträgerin eines neuen Baustiles zu sein.

Daher ist es begreiflich, daß unsere Architekten bei dem Suchen nach dem neuen Stile keine großen Erfolge erzielten, daß sie leicht auf eine falsche Fährte geriethen und sich, wie wir es politisch waren, so auch in der Kunst in die Abhängigkeit von den Franzosen begaben, von welchen sie allerdings sehr viel lernen konnten, durch die sie aber auch, wenn sie ihnen blindlings folgten, auf die schlimmsten Abwege geführt werden mußten. Es war ja nicht die Kunst der französischen Renaissance, es war die modernste Kunst des zweiten Empire, jene aufgebauschte, marktschreierische Kunst, jenes pikante Ragout launenhaft geschnittener Formen, nach welchem, freilich noch mit schüchterner Hand, gegriffen wurde. Es waren sodann weniger die Kompositionen der modernen französischen Architektur, die zwar weder Ernst noch tieferen Gehalt, wohl aber einen gewissen Schick an sich haben, die man übertrug, als vielmehr die wirklich niederträchtige Detailbildung, bei der die Neuerungssucht und die Caprice zu den sinnlosesten Mißbildungen führte; zu diesen gehören die plötzlich abgeschnittenen Gliederungen, die Nachahmungen von Holzformen in Stein, als da sind Abfasungen, eingegrabene Ornamente u. s. w., sodann die, auch in Holz nicht gestatteten, flach vertieften Ornamente, die willkürlich aufgeklebten Schilder und Rosetten, die ganz naturalistisch gebildeten, wie an ein Ballkleid angehefteten Bouquets u. s. w.; in der Dekoration fanden sich überhaupt die unangenehmsten Verquickungen von naturalistischen und stilisirten Formen. Was dagegen diese nachgeahmte französische Architektur Gutes brachte, war, daß sie statt der alten, Material und Raum verschwendenden Gebäude, moderne, praktisch eingerich-

*) Eine treffliche Publikation von Stuttgarter Bauten haben wir in: J. v. Egle, Photographische Ansichten von öffentlichen Gebäuden, Wohnhäusern und Villen in Stuttgart und Umgebung. Stuttgart, Karl Aue.

tete, comfortable und namentlich besser erleuchtete Häuser bauen lehrte; freilich war damit auch der Weg zu der unsoliden Spekulationsbauweise gezeigt, die heutzutage so sehr florirt.

Derjenige nun, welcher dieser an die moderne französische, oder eigentlicher gesprochen, Pariser Architektur sich anlehnenden Richtung hauptsächlich in Stuttgart Eingang verschaffte, war der damals am Polytechnikum wirkende, seitdem aber zur Ausführung seines preisgekrönten Konkurrenzprojektes für den Nordwestbahnhof in Wien im Jahre 1870 dorthin übergesiedelte Professor W. Bäumer. Ihm, der mit einer raschen Auffassung und einem feinen Sinn für elegante Darstellung eine ungemeine Rührigkeit verband, wurden Aufträge, namentlich für Ausführung von Privathäusern in Stuttgart, in Menge zu Theil. Im Verlaufe seiner Thätigkeit hat es Bäumer nicht versäumt, allmählich von den französischen Traditionen sich bis zu einem gewissen Grade wieder loszumachen und durch ein erneutes Studium der Antike und der Renaissance seine Formen zu läutern; es beweisen dies die späteren unter seinen Stuttgarter Bauten, ebenso der Wiener Nordwestbahnhof. Unter den ersteren ist als ein gelungenes Werk das „Fischer'sche Haus" in der Urbanstraße hervorzuheben. Ein großes Verdienst hat sich sodann Bäumer dadurch erworben, daß er dem Kunstgewerbe in Stuttgart Bahn gebrochen, indem er die Errichtung einer mit der polytechnischen Schule verbundenen Kunstgewerbeschule veranlaßte und im Verein mit J. Schnorr die jetzt so weit verbreitete „Gewerbehalle" in's Leben rief.

Der Vorgang Bäumer's bewirkte eine rasche Aufnahme der französischen Formen, namentlich bei den jüngeren Architekten, von welchen in dieser Hinsicht besonders der jetzt in Darmstadt lebende Prof. H. Wagner mit dem früheren „Englischen Gesandtschaftshotel" zu nennen ist; auch ein Theil der älteren jedoch zollte der neuen Mode seinen Tribut.

Die Franzosen selbst aber waren unterdessen mit ihrer Architektur wieder in eine neue Phase getreten, indem sie Miene machten, zum Rococo und zum Barockstil, an welchen Stilgattungen man nun, da man sie als einen überwundenen Standpunkt objektiv betrachtete, das Malerische und Phantasievolle schätzte, wie in der Kleidermode, so auch in der Architektur zurückzukehren. Es wurde daraus aber nur eine sehr oberflächliche, nüchterne zweite Auflage. Alsbald machten sich diese neuen Programme, die einen natürlichen Verbündeten in dem immer häufiger werdenden Stuck fanden, auch bei uns bemerklich; ja wir finden sie bis auf den heutigen Tag bei uns noch fortlebend. Daß dem Barocco und Rococo nicht in dem Maaße gehuldigt wurde, wie das z. B. in den Frankreich näheren und von französischem Wesen abhängigeren Städten, wie Genf, Basel, Mannheim, Frankfurt geschah, das verdanken wir erstens dem Wirken bedeutender Architekten, die unbeirrt von diesen Nouveautés das Banner der klassischen Ueberlieferung hochhielten, sodann aber auch der glücklichen Wendung in dem politischen Schicksal unseres Volkes, welche uns allmählich von dem Drucke Frankreichs befreite.

An diesem Wendepunkt des politischen Lebens entstanden einige große Staatsbauten, der Umbau des Bahnhofes und der Neubau der Post, bei welchen es den Architekten vergönnt war, sich in einer monumentalen Bauweise zu ergehen, indem das bis dahin bei Staatsbauten bis zum Extrem geübte System der Sparsamkeit einigermaßen verlassen wurde.

Das erstere Gebäude, der Bahnhof, durch Oberbaurath G. v. Morlock unter Mitwirkung des obengenannten, jetzigen Stadtbaurathes A. Wolff aufgeführt, ist ein Werk, dessen großartig opulente und dabei höchst zweckmäßige Anlage von allen Stuttgart berührenden Reisenden mit dankbarer Befriedigung gerühmt wird, eine Thatsache, die um so höher anzuschlagen ist, wenn man bedenkt, daß Stuttgart eine Kopfstation ist. Die Anlage ist in Kurzem folgende: den zwei verschiedenen Richtungen, der in die Ferne führenden Schienensträngen entsprechend, sind zwei große, mit schön konstruirten eisernen Dachstühlen überdeckte Hallen angeordnet, welche zwischen sich die Wartesäle und den Eingangscorridor nehmen. Diese Hallen werden abgeschlossen durch zwei vierstöckige Verwaltungsgebäude, während vor die mittlere Partie eine Zugangshalle mit den sehr angemessen nur als kleine hölzerne Einbauten, gleichsam als Mobiliar behandelten Billethäuschen sich legt. Diese letztere, luftig schöne Halle, deren aus Tonnengewölben und böhmischen Kappen gebildete Decke auf einer Anzahl von Säulenpaaren ruht, wurde allein im Aeußern mit einer reicheren, ja sogar pompösen Architektur versehen.

(Fig. 6). Dieselbe besteht aus drei großen Triumphbogenportalen, über welche ein volles, durch einen die Uhr enthaltenden halbrunden Giebel abgeschlossenes Stockwerk sich legt. Beide Geschosse sind dann durch vorgestellte Säulen, das obere außerdem durch Karyatiden und Festons reich geschmückt. So bietet die, an gewisse venetianische Bauten erinnernde Façade, sammt dem Blick in die Halle, ein sehr effektvolles Bild, und wir finden diese etwas in die Posaune stoßende Architektur an solchem, dem lautesten Verkehr gewidmeten Orte ganz wohl am Platze. Nur das Detail dieser Architektur ist nicht durchgehend zu loben, besonders was die Dekoration betrifft; dasselbe ist zwar energisch, aber nicht immer sehr edel gebildet und hat auch von französischer Unmanier sich nicht frei gehalten. Daß Morlock sehr wohl in den reineren klassischen Formen sich zu bewegen weiß, hat er an dem schönen „Jobst'schen Hause“ bewiesen. Bei

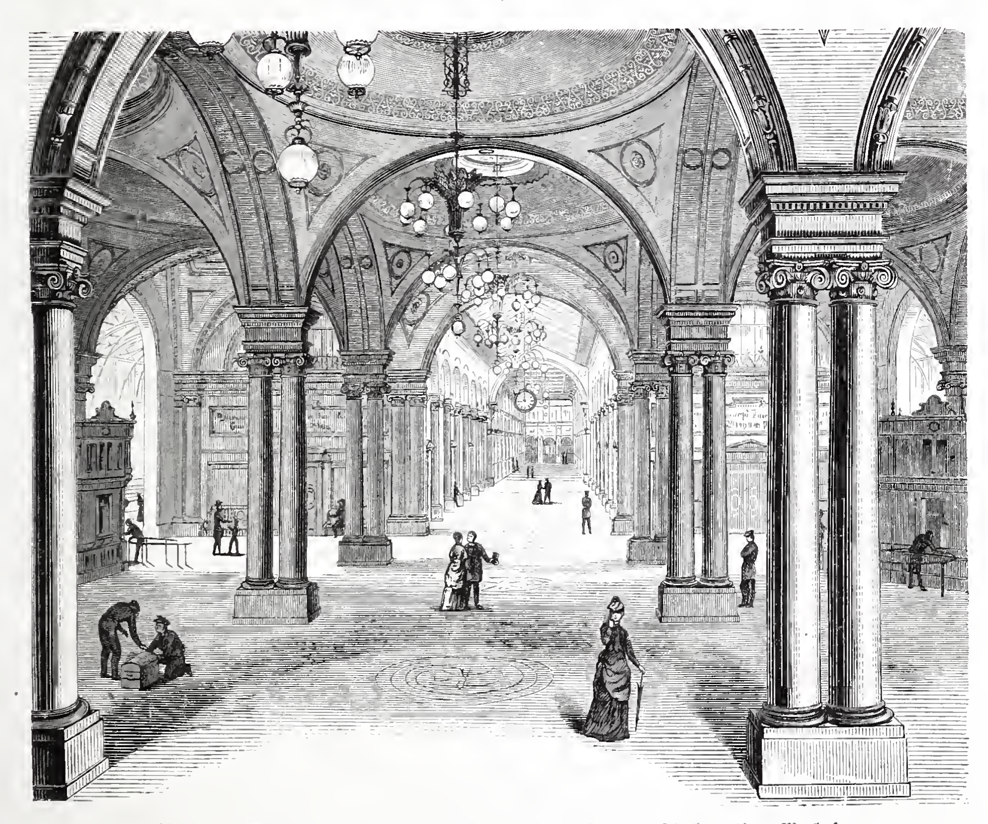


Fig. 6. Die Eingangshalle des Bahnhofes in Stuttgart, erbaut von Oberbaurath v. Morlock.

verschiedenen andern Gebäuden, wie der „Turnhalle“, seinem eigenen Wohnhause, dem „Hallberger-schen Etablissement“ und namentlich bei der für die Eisenbahnbediensteten hergestellten Kolonie ist derselbe sodann durch Verbindung der verschiedensten Steinarten mit bemaltem Holz, Backstein, glasirten Dachziegeln u. s. w. nicht ohne guten Erfolg auf eine eigenthümlich polychrome Wirkung ausgegangen. Schon vor dem Bau des Bahnhofes hatte Morlock Gelegenheit, bei der von König Wilhelm für die Stadt errichteten Gemüsehalle sich im Bau mit Eisen zu versuchen, und dieses ist ihm im Großen und Ganzen wohl gelungen; nur in der überflüssig starken Formbildung verräth sich die damalige Neuheit dieser Bauweise.

Wir haben die Post als zweiten großen Staatsbau genannt; sie steht dicht neben dem Königsbau, mit dessen einem Ende sie eine schöne Gruppe bildet, welche mit dem, durch den Schloßplatz, das Königliche Schloß und das Berggelände gebildeten Hintergrunde dem den Bahnhof verlassenden Fremden zuerst in die Augen fällt (Fig. 7). In dem Erbauer der Post lernen wir wieder einen neuen Architekten kennen und zwar den Baurath A. v. Tritschler, Professor am Polytechnikum, wo derselbe namentlich in der Lehre der Konstruktion seit einer Reihe von Jahren eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltet. Es ist dies ein Baumeister mit

einer eigenartigen Architektur, die sich von französischem Wesen von jeher und mit Absicht ferngehalten und in den einfachen strengen Formen der vitruvianischen italienischen Spätrenaissance und in der griechischen Antike ihr Vorbild gesucht hat. Schon durch sein Lehramt auf die Erprobung konstruktiver Neuerungen hingewiesen, hat Tritschler vielfache anerkennenswerthe Versuche einer günstigen Verbindung von Stein= und Eisenarchitektur angestellt. Die Post bildet ein so ziemlich quadratisches dreistöckiges Gebäude, bei welchem indeß eine reichere Architektur nur an der einen Hauptfaçade entfaltet werden konnte. Diese letztere wird der Breite nach in klarer und effectvoller Weise gegliedert durch die beiden mit Sellen über den Mittelbau hervorragenden Eckpavillons und die vortretende Mittelpartie, welche über dem mächtigen, zu dem inneren freien Hofe führenden Portale eine offene Säulen=Loge enthält und durch eine, die Uhr aufnehmende, figurengeschmückte Attika abgeschlossen wird. Der Höbe nach gestaltet sich die Façade in der Weise, daß das Parterregeschoß eine Rustica mit einfachem Rundbogenfenster zeigt, die obern Stockwerke aber mit canellirten Pilastern und geradegeschlossenen Fenstern ausgestattet sind.

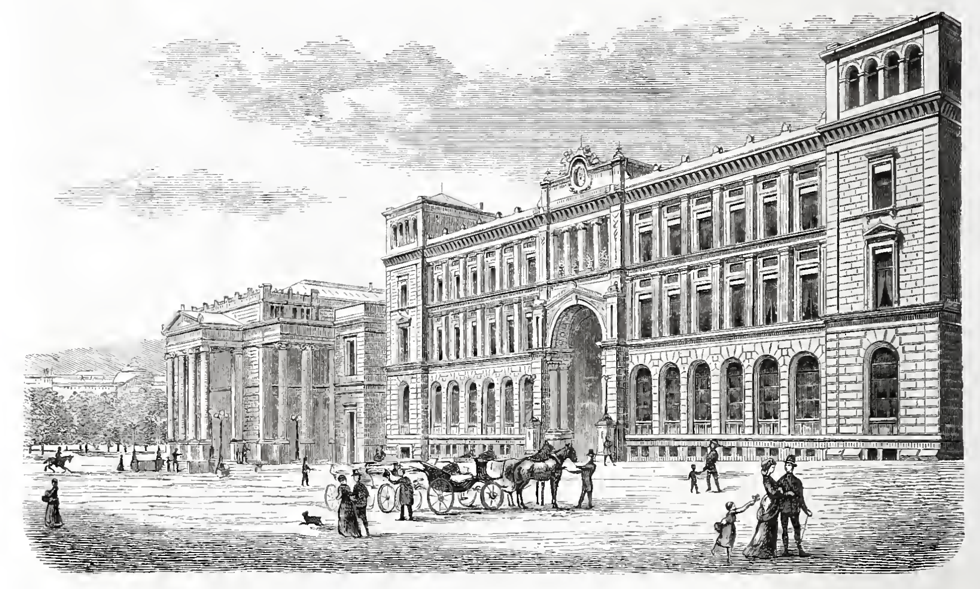


Fig. 7. Die Post in Stuttgart, erbaut von Baurath v. Tritschler.

Leider hat auch hier wieder das Programm von dem Architekten gegenüber dem beschränkten Platze zu viel verlangt, d. h. diesmal zu viele Fenster, was denn zu einer etwas schmalen Form der Mauer=Zwischenpfeiler und damit zu einer fast zu starken Betonung der Vertikale geführt hat. — Ein zweites großes, in monumentaler Weise ausgeführtes Gebäude, bei welchem er die Hauptpartie ebenfalls in Pilasterarchitektur ausbildete, hat sodann Tritschler in dem Bau der „Hypothekenbank" geschaffen. Außerdem, daß derselbe bei diesem Gebäude das Eisen künstlerisch zur Geltung zu bringen bestrebt war, hat er hier auch ein neues Motiv der Dekoration, nämlich in die Wand eingelassene ornamentirte Terracottenplatten verwerthet. Dasselbe ist der Fall bei den noch im Ausbau begriffenen, einfach aber monumental gehaltenen „Städtischen Schulgebäuden." Tritschler's Werk sind ferner eine Anzahl gelungener Umbauten bedeutenderer Stuttgarter Wohnhäuser, sodann mehrere Villen, worunter als die ansprechendsten die malerische „Villa Rothermund," sowie die in pompejanischer Architektur umgebaute „Weißenburg" zu nennen sind.

Hiermit hätten wir die Hauptrepräsentanten der beiden älteren Gruppen von Architekten betrachtet, und es bleibt uns nur noch übrig, später hinsichtlich des mit seinen bedeutenderen Werken der modernsten Richtung angehörigen, schon genannten C. Beisbarth einen Nachtrag zu bringen.

Ehe die jetzt herrschende Richtung zum Durchbruch kam, schob sich als Episode noch eine andere Bauweise hier ein, nämlich der „Berliner Stil," der uns in dem talentvollen Professor

C. Walter einen tüchtigen Vertreter gesandt. Als Walter in Stuttgart diesen Stil zum ersten Male vorführte, geschah dies in des letztern eigentlichster Gestalt, nämlich an Stuckfaçaden; aber die schönen würdevollen Typen, das Ergebniß des vieljährigen Schaffens einer Reihe von eifrigen und begabten Architekten, welche Berlin in den letzten Dezennien seine Physiognomie gegeben, verfehlten nicht, trotz des verpönten Materiales Eindruck zu machen und sich eine gewisse Achtung zu verschaffen. Der Berliner Stil hat auch etwas Elegantes, Fertiges, was uns ja immer einnimmt, andererseits aber, eben weil im Stuck aufgewachsen und doch die Quaderarchitektur imitirend, wieder etwas Süßliches und Kraftloses, ja Fades, und kann daher auf die Dauer nicht behagen. Dann ist es aber auch die, bei so vielen Berliner Schöpfungen herauszufühlende, denselben während ihrer Entstehung zu Theil gewordene theoretische Maßregelung nach klassischen Mustern, welche dieser Architektur etwas schulmäßig Akademisches, Schablonenhaftes verleiht.

So ist es denn Walter wohl anzurechnen, daß derselbe, nachdem er die Formen dieses Stiles ohne weitere Modificirung in Stein zur Anwendung gebracht und in der kleineren „Villa Siegle" und dem „Bankier Keller'schen Hause" namentlich sehr gefällige Werke geschaffen, sich nicht länger den Forderungen entzog, welche das veränderte Material an ihn stellte. Seine neueren Werke, der opulent gebaute „Annex der Lebensversicherungsbank", sowie der pompöse Neubau des „Museums-Gesellschaftshauses", den er im Verein mit dem bereits genannten Prof. Wagner geschaffen, zeigen deutlich, daß er sich von den Traditionen der Berliner Schule bis zu einem gewissen Grade loszumachen gewußt, und daß er der freieren Bewegung, welche das schöne Steinmaterial gewährt, mit voller Lust sich hingegeben hat. Die beiden letztgenannten Bauten prunken namentlich mit den durch besondere Aedieulen hervorgehobenen Fenstern. Bei dem erwähnten Museumsbau ist sodann auch ein Einfluß der neuesten großartigen Wiener Architektur, dem wir überhaupt auch sonst noch begegnen, namentlich in der Art der Zwischenstocksbildung nicht zu verkennen. Walter hat ferner bei den von ihm erbauten „Städtischen Schulgebäuden" auch das Sgraffitto, von dem wir nachher noch zu handeln haben werden, herbeigezogen, während er bei seiner „Villa Clason" mit ihrem malerischen Umriß, den Eckthürmchen, Erkern, hohen Dächern, geschweiften Giebeln u. s. w. der allerneuesten Richtung, nämlich der Regenerirung der deutschen Renaissance gehuldigt hat.

Wenn Walter aber allmählich sich vom Stuck losgemacht, so wandten Andere leider dafür demselben sich zu, namentlich zu dem Zweck, alte Baracken und elende Neubauten mit einem brillant aussehenden Prachtkleide zu versehen, so daß es nun von Stuckfaçaden und zwar solchen, welche nicht in jenen maßvollen, von Walter angewandten Formen sich ergehen, in Stuttgart wahrhaft wimmelt. Daß hievon aber eine schlimme Rückwirkung auf die Steinarchitektur nicht ausbleiben kann, liegt auf der Hand.

Von der Berliner Schule deutlich beeinflußt, aber mit ihren Formen und ihrer Kompositionsweise noch andere Motive verbindend, zeigen sich besonders zwei Architekten, nämlich Baurath A. Bok und Professor A. Beyer. Von Ersterem, der seinen Gebäuden gerne einen reicheren Ornamenten- und Figurenschmuck verleiht und in seiner graziösen, festlich heitern Architektur an Meister Leins erinnert, wenn er auch, was harmonisch klare Komposition betrifft, diesen lange nicht erreicht, sind zwei Spitalbauten und eine größere Anzahl monumental ausgeführter Privatgebäude hergestellt worden, worunter als hervorragendstes Werk das „Bankier Sontheimer'sche Haus" zu nennen ist.

Noch zierlicher im Schnitte seiner Formen und der französischen Renaissance einigermaßen zuneigend erscheint Beyer, der eben jetzt mit dem Neubau des größten Stuttgarter Hotels, des „Hotel Marquardt", beschäftigt ist. In dem einen, bereits stehenden Flügel hat sich nun zwar der feine künstlerische Sinn dieses Architekten in der schönen Bildung gewisser Details und einzelner Partieen sehr wohl documentirt, dagegen ist die Komposition im Großen und Ganzen zwar von klarer Anordnung, aber nicht ohne Gedrücktheit und läßt eine freiere, großstiligere Disposition, wie sie für das Aeußere eines Hotels ersten Ranges angezeigt gewesen wäre, vermissen. — Noch rührt von Beyer eine Anzahl von Privathäusern her, und es ist sein Verdienst, bei einem derselben (Ecke der Paulinen- und Kasernenstraße) zuerst wieder in größerem Umfange, aber in noch sehr maßvoller Weise das „Sgraffitto", dieses künstlerische Gegenmittel der Stuckarchitektur, in Anwendung gebracht zu haben.

Eine Anzahl ausgezeichneter jüngerer Kräfte brachte sodann die italienische Renaissance in ihrer ganzen reichen Fülle und Ausdehnung ohne Beschränkung auf die Periode der höchsten Klassicität wieder zur Geltung.

Die durch die politische Wandlung des deutschen Volkes möglich gewordene Emancipirung von Frankreich rückte uns Italien wieder näher; auch die neuerbaute Brennerbahn that das Ihrige dazu. So waren es nicht nur die jüngeren Architekten, welche fast sämmtlich die hesperischen Gefilde betraten, sondern, was sehr viel werth war, auch ein Theil der Bauherren selbst. Von besonders nachhaltigem Einfluß erwiesen sich hierbei die naheliegenden und daher häufiger besuchten Städte Oberitaliens, Verona, Vicenza. Venedig, Mailand, Genua u. s. w. Glücklich traf mit dieser neuentflammten Kunstbegeisterung das Steigen des Wohlstandes, der Aufschwung des Handels und besonders auch des Geldhandels zusammen, der ungeheure Summen in die Hand eines Einzelnen oder eines Vereines gab. So konnte auch der Architektur eine reichere Sprache gestattet werden; Pilaster, Halbsäulen, Säulen, Atlanten, Karyatiden, Balustraden u. s. w., Dinge, die man zuvor nur höchst sporadisch angetroffen, kamen nun aller Orten zum Vorschein, und dazu gesellte sich allmählich eine Fülle dekorativer Skulptur, so daß manche der mittleren Talente bei diesem embarras de richesse den Kopf verloren.

Hatten im Mittelalter und in der Renaissance, ja bis tief in unser Jahrhundert, die württembergischen Fürsten alle bedeutenden baulichen Schöpfungen in's Leben gerufen, war sodann mit der konstitutionellen Befreiung unseres Volkes der Staat mit einer Anzahl monumental ausgeführter Werke auf den Schauplatz getreten, so gehört dagegen die neueste Zeit entschieden dem Privatbau, der mit den öffentlichen Gebäuden an Großartigkeit wetteifert, sie an Reichthum und Pracht übertrifft.

Als Chorführer der jüngsten Architekten-Generation ist nun der mit großem Talente, besonders auch bezüglich des Ornamentalen begabte Professor A. Gnauth zu betrachten, der während eines längeren Aufenthalts in Italien Gelegenheit fand, sein Talent ausreifen zu lassen und eine reiche Summe von Anschauungen in sich aufzunehmen. Unter den klassischen Meistern der Renaissance ist es namentlich Michele San Micheli, dessen großartige, auf majestätische Pracht ausgehende Kompositionen er sich zum Vorbild genommen. Indem aber Gnauth, schöpfend aus dem vollen Borne einer erfinderischen Phantasie, vor Allem auf den malerischen Effect hinzielt und ihm, als einer ächten Künstlernatur, jeder Zwang, jede drückende Regel verhaßt ist, fühlt er sich noch mehr, als von den maßvollen geläuterten Schöpfungen der goldenen Zeit der Renaissance und denjenigen der Antike, angezogen von jenen kühnen, freien Bildungen der beginnenden Barockzeit, und so sind auch seine Bauten immer effectvoll, ja überraschend in ihrer Komposition, dabei durchströmt von Lebenswärme und voll Anmuth im Einzelnen, aber nichts weniger als klassisch und rein im Stil, sondern in Manchem seltsam, ja fremdartig, launenhaft, d. h. ebenfalls barock. Noch in untergeordneter Weise trat der letztere Umstand hervor bei jenem Werke, durch welches Gnauth in Stuttgart sich Bahn gebrochen, bei der schönen, vielbewunderten „größeren Villa Siegle“ (Fig. 8). Dieselbe steht in imponirender Situation an einem Bergabhang, der mit Gartenanlagen, welche vom Architekten ebenfalls angeordnet sind, geschmückt ist. Die Villa bildet einen dreistöckigen Hauptbau auf rechtwinkligem Grundplan von stattlicher Tiefe. Rechts und links wird dieser Hauptbau flankirt von kleinen, mit ihm durch bedeckte Gänge verbundenen Pavillons, deren Terassen mit Pergolen geziert sind und zusammen mit dem Hauptbau eine reizvolle Silhouette bilden. In überaus edler, klarer, schöner und doch einfacher Weise baut sich das Ganze vor uns auf; ein dreifenstriger Mittelbau wird eingefaßt von mäßig vorspringenden zweifenstrigen Seitenflügeln, welche durch Aufsetzung von skulpturengekrönten Halbgeschossen die Mittelpartie pavillonartig überragen; diese letztere erhält dann in sehr schöner Weise eine Art von Attika durch die zurücktretende Tragwand des Treppenoberlichts. Die Façade wirkt um so imponirender, als das unterste Geschoß gleichsam nur als Sockelgestell für die obere Partie behandelt ist, zu deren erster Etage verschiedene Rampentreppen hinaufführen, während man durch einen Eingang zu ebener Erde zu der Treppe im Innern gelangt. Dieser untere Theil ist allein etwas gedrückt ausgefallen und stimmt nicht ganz zu dem Eindruck der Noblesse, der durch die stolze Höhe der obern Stockwerke und der Fenster, durch die Wenigfen-

strigkeit und die Sparsamkeit mit Zuthaten, wie Atlanten, Masken, Balkonen u. s. w., hervorgebracht ist. Gnauth hat mit dieser Façade, die nicht ohne Hinblick auf die Ostfront der Villa von Leins entworfen ist, bewiesen, daß er in Italien vor Allem auch gelernt, die Fläche und damit die großen Bautheile als solche zur Wirkung kommen und sie nicht, wie dies bei uns so oft geschieht, durch die Details und namentlich durch die Fenster überschreien zu lassen. Die Viel- und Breitfenstrigkeit ist freilich nicht immer Schuld des Architekten, aber seine Schuld ist es, wenn er durch übermäßige Profilirung oder Dekoration die Wirkung der Wandflächen todt schlägt.

Es war Gnauth vergönnt, auch das Innere der Siegle'schen Villa mit allen Mitteln der Dekoration bis auf Möbel und Tapeten hinab künstlerisch einheitlich ausstatten zu dürfen, wobei er von dem ihm eigenen dekorativen Talente in glänzender Weise Zeugniß abgelegt hat. Besonders gelungen ist das in mehreren Etagen von bemalten Säulengalerien umzogene Treppenhaus, das uns an die unvergleichlichen Beispiele italienischer Paläste nicht zu seinem Nachtheil erinnert.

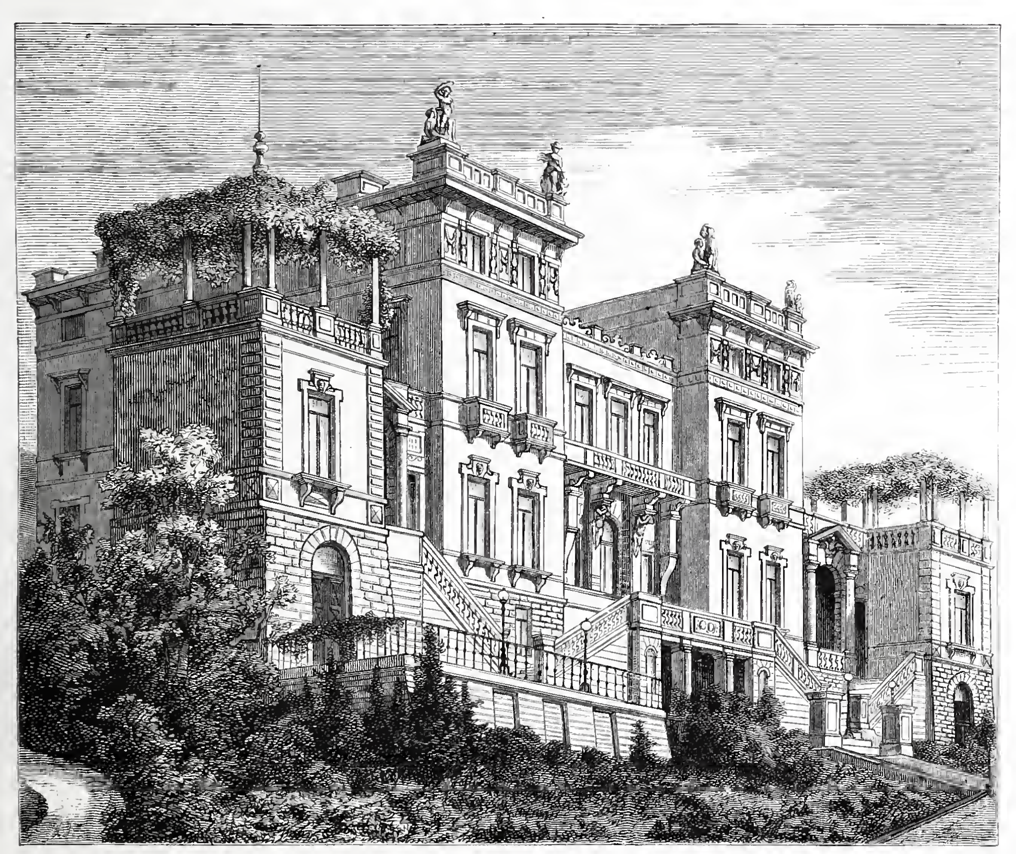


Fig. 8. Villa Siegle, erbaut von Professor A. Gnauth.

Der Bau der Siegle'schen Villa hatte mächtig Propaganda für Gnauth gemacht, und von überall her ergingen an ihn große Aufträge, die aber leider, wie das oft der Fall, meistentheils wieder zu Wasser geworden sind. Einer dieser Aufträge, nämlich der Bau der „Vereinsbank" (Fig. 9), sollte aber wirklich zur Ausführung kommen, und nun steht dieses Gebäude in seiner kostbaren Pracht da als ein monumentaler Denkstein jener kurzen Periode, während welcher die Banken Gärten glichen, in die es goldene Früchte herein regnete, als ein Denkstein jenes Milliardenrausches unseres Volkes, auf den eine so große Ernüchterung gefolgt ist.

Der vierstöckige Bau der Vereinsbank steht in einer schmalen Straße, weßhalb für ihn mit richtigem Verständniß von Gnauth eine Façade nach dem Vorbild der ähnlich gelegenen Genuesischen Paläste der Spätrenaissance mit der kolossalen Pilasterordnung für die beiden obern Ge-

schosse entworfen, sowie überhaupt allen Formen ein höchst energisches, starke Schatten werfendes Profil verliehen wurde. Indem nun dem an Motiven reichen Baumeister in Bezug auf dekorative Ausstattung ein unbeschränkter Spielraum gelassen war, kam ein wahres Fortissimo architektonischer Wirkung heraus. So wenig aber in dem kühnen Entwurf des Ganzen und in der schönen Ausprägung einzelner Theile der bedeutende Architekt zu verkennen ist, ebensowenig kann man umhin, einzugestehen, daß der Totaleindruck nicht den aufgewandten großen materiellen und künstlerischen Mitteln entspricht. Dies kommt hauptsächlich daher, daß die Bestimmung des Gebäudes mit der gewählten Palastarchitektur in einen nicht ganz gelösten Konflikt gerathen ist. Es war z. B. nicht möglich, das untere Geschoß, das gewissermaßen das Fußgestell der obern kolossalen Pilasterordnung zu bilden hat, wie bei jenen italienischen Palästen, zu untergeordneten Zwecken zu verwenden und demgemäß, außer von den Portalen, nur von unbedeutenden Oeffnungen durchbrochen sein zu lassen; an und für sich ist dasselbe mit seiner gewölbten Rustica, den Schlußsteinköpfen und den ohne Störung unsymmetrisch angelegten Portalen sehr wohl gerathen.

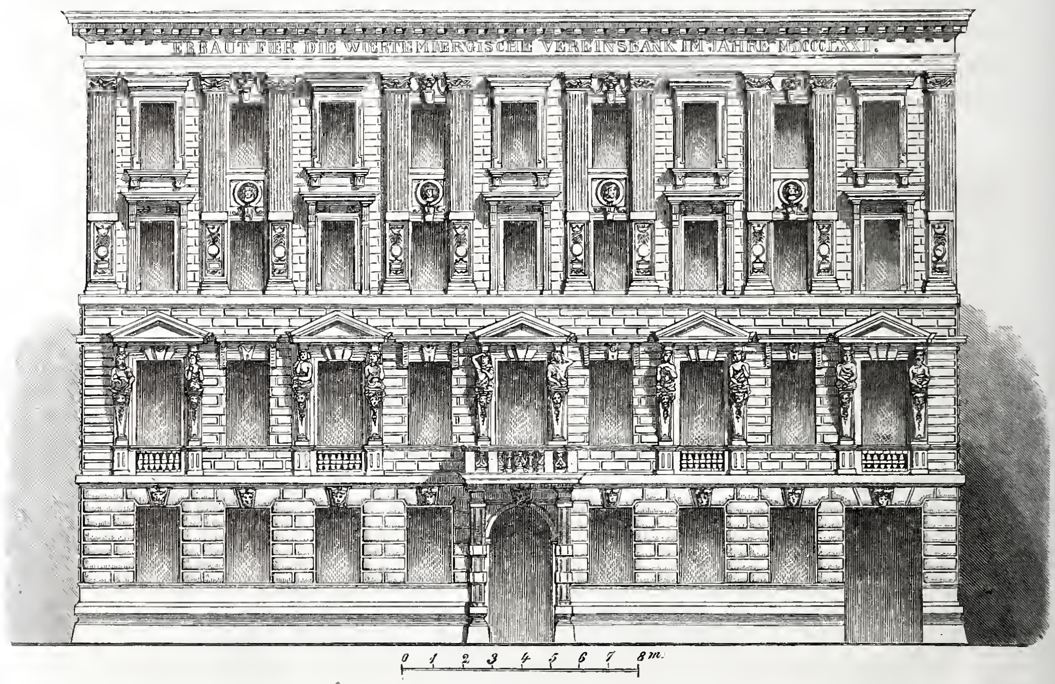


Fig. 9. Bau der Württembergischen Vereinsbank, von Professor A. Gnauth.

Wie ruhig und edel würde ferner das zweite Geschoß, die Hauptetage, erscheinen, wenn statt der neun Fenster von zweierlei Art nur die fünf prachtvollen, von giebeltragenden Atlanten eingefaßten oder auch deren sieben die Wandfläche durchbrächen! Wirklich unruhig ist sodann die obere Partie, bei welcher die vielen Fenster noch am ehesten hätten angebracht werden können, dadurch geworden, daß die letztern der Reihe nach in gleichen Intervallen sich folgen, während die Pilaster, trotzdem, daß sie je durch ein Fenster getrennt sind, doch ungleiche Abstände zeigen, indem sie auf etwas unentschiedene Weise gekuppelt stehen. Wie in der Komposition dieser Façade hat Gnauth auch im Detail des Bauwerkes sich entschieden dem Barockstile zugewandt, welches Detail, obgleich es immer höchst schwungvoll, bedeutsam und mit der dem Künstler eigenen Grazie gebildet ist, doch auch viel Seltsames und Ungehöriges zeigt. — (Wir bemerken nebenbei, daß die kraftvoll komponirten Skulpturen im Modell von einem in Venedig lebenden jungen schleswiger Bildhauer Steger herrühren, in Stein aber vom Bildhauer H. Bach in Stuttgart ausgeführt sind). — Im Innern des Gebäudes finden wir, ein schön dekorirtes Vestibul passirend, einen von reizenden Loggien umzogenen bedeckten Lichthof. Ebenso anmuthig ist die Einfahrt, deren Seitenwände durch Halbsäulen und Nischen gegliedert und mit einer einfachen

aber passenden polychromen Bemalung versehen sind. Nicht unerwähnt wollen wir endlich die stilvollen, prächtigen Bronzegitterthore an den Eingängen lassen.

Sehr zu beklagen ist der ungünstige Einfluß, den dieses Werk einer kühnen Phantasie auf unsere Architekten mittleren Ranges ausgeübt, die gerade das Fremdartige, Willkürliche und dasjenige, was nur für einen solchen pompösen Bau paßt, die Masken, die Atlanten, die kolossalen Bossagen u. s. w. herausgegriffen haben, um es stückweise, vereinzelt, verkleinert und verflacht bei jeder beliebigen bürgerlichen Façade wieder zu verwenden.

Noch stärker in's Barocke verfiel dann Gnauth bei dem „Conradi'schen Hause", welches ebenfalls, wie die Vereinsbank, zugleich als Wohnhaus und Geschäftshaus dient und aus einem mächtigen dreistöckigen Hauptbau und zwei niedrigeren, weit vorspringenden, je mit einer kleinen Aedicula besetzten Flügeln besteht. Nur das oberste Geschoß ist, wenn man davon absieht, daß das Gesims zu klein ausgefallen, als sehr schön zu bezeichnen; das nach Art gewisser Wiener Bauten gestaltete Mittelgeschoß dagegen, sowie das untere, mit dem durch häßliche Rusticasäulen gebildeten Eingange, hat ein gedrücktes, unschönes Aussehen erhalten. Außer diesen Rusticasäulen werden wir noch durch eine Anzahl der launenhaftesten, ungenießbarsten Formen, wie z. B. höchst seltsam modificirte Triglyphen, übermäßig gebauchte Pilaster u. s. w. gestört. Besser, aber durch seine zu sehr markirten Formen auch von nicht besonders glücklicher Wirkung ist sodann ein anderer großer Massivbau Gnauth's in der Uhlandsstraße No. 5, bei welchem er zur Erhöhung des Effektes gewisse Motive und Formen aus der deutschen Renaissance mit denjenigen der italienischen in Verbindung gebracht hat.

Außer diesen reinen Steinbauten hat Gnauth ferner noch eine Anzahl anmuthiger kleinerer Wohnhäuser geschaffen, welche er durch reichlich angewandtes Sgraffitto und einmal auch durch terracottenfarbige Arabeskenstreifen zu dekoriren suchte. Soviel einzelnes Schönes sich hierunter findet, und so sehr die Arbeiten Gnauth's in diesem Genre denjenigen der meisten andern Baumeister an Schönheit der Zeichnung und Reichthum der Motive überlegen sind, so können sie doch nur als Versuche angesehen werden. Noch fehlt ihnen die Harmonie, das richtige Maß für diese Dekorationsweise, das nur aus einer großen Praxis sich ergibt. Die Architektur wird bei den meisten dieser Gebäude geradezu überwuchert von der Dekoration, besonders ist dies der Fall bei den niedlichen Bauten der Goethestraße, an welchen Gnauth bereits auch zu weiteren Farben, außer Weiß, Schwarz und Grau, zu Roth, Blau, Grün und Gelb gegriffen hat. Sodann fehlt es bis jetzt noch für das Sgraffitto auch an einer den Einwirkungen unseres Klima's die Spitze bietenden Technik.

Noch sind aus der Hand Gnauth's eine Anzahl vorzüglicher, rein dekorativer Werke hervorgegangen, wie das „Epitaphium für die gefallenen Zöglinge des Stuttgarter Polytechnikums", das „Kriegerdenkmal" und das „Grabmal der Familie Sauters", Monumente, welche bereits eine große Popularität erlangt haben.

Wir dürfen nun für die Zukunft von dem feinen Geschmacke Gnauth's wohl erwarten, daß der Künstler, nach diesen Werken seiner Sturm- und Drangperiode, bei welchen er die Zügel etwas allzusehr schießen gelassen, wieder zu maßvolleren Schöpfungen, welche seiner Villa Siegle in würdiger Weise sich anzureihen vermögen, zurückkehren werde.

Eine der Richtung Gnauth's verwandte, frische, anziehende Architektur von einer gewissen Eleganz, die dennoch nichts an Kraft verloren gehen läßt, zeigen die Bauten des jungen Nachfolgers von Gnauth auf dem Lehrstuhl im Polytechnikum, des Professor R. Reinhardt. Unter den von ihm ausgeführten Privathäusern ist dasjenige in der Hermannstraße No. 5, dessen Façade eine harmonische Vereinigung von violettem und grünem Sandstein mit Sgraffitto zeigt, rühmlichst hervorzuheben.

Ein in Stuttgart auch erst seit Kurzem mit Bauwerken aufgetretener jüngerer Architekt ist sodann C. Dollinger, ebenfalls Professor am Polytechnikum. Seine Architektur bewegt sich in strengen, scharfgeschnittenen Formen, die hier und da fast an Holzformen gemahnen, und sie beschränkt sich in der Dekoration auf die wichtigsten Punkte. Mehr als zur italienischen neigt Dollinger zur französischen Renaissance, und zwar sind es die ernsteren Erscheinungen der Hözeit dieses Stiles, von welchen er sich angezogen fühlt. Dieser Richtung hat der ge-

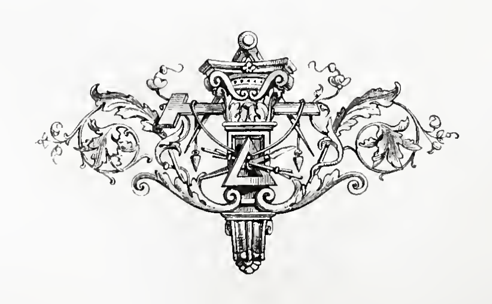
nannte Architekt in einer Anzahl origineller, im Geiste dieses Stiles geschaffener Privathäuser in der Hohenheimerstraße, No. 4, 5, 7 u. 9, Ausdruck gegeben.

Ferner ist unter den jüngeren Kräften der rührige O. Tafel, Professor an der Baugewerkeschule zu nennen, der in einer Anzahl von Privathäusern, sowie in der stattlichen „Villa Mohl" von italienischer Renaissance sich inspirirt zeigt. Noch wollen wir sodann als tüchtige Privat-Architekten Braunwald und Jooß hervorzuheben nicht unterlassen; ersterer hat neuerdings namentlich durch seine „Villa Moser" die Blicke auf sich gelenkt. (Von Aufführung der mit fast reinen Nutzbauten beschäftigten Staatstechniker müssen wir natürlich Abstand nehmen.) Hier wären aber endlich noch die neuesten ganz der modernsten Richtung angehörigen Schöpfungen des schon genannten, unter die älteren Baumeister zählenden C. Beisbarth anzureihen. Es sind dies zwei bauliche Anlagen von größter Opulenz, nämlich das palastartige „Bohnenberger'sche Haus" sammt Dependenzen und die „Villa Single". Ersteres, das noch stark an modern französische Architektur erinnert, ist im Ganzen von sehr stattlicher Erscheinung und der Reichthum des Besitzers wird darin sehr wohl zum Ausdruck gebracht, doch dürfte das Detail hier und da etwas korrekter und mit der Dekoration etwas mehr Haus gehalten sein. Bei der herrlich gelegenen Villa Single, welcher durch einen Wasserthurm und einen seitlichen, kuppeltragenden Pavillon ein hübsches, malerisch unregelmäßiges Ansehen gegeben wurde, hat sich der Architekt die Westfront der Königl. Villa in Berg zum Vorbild genommen.

Hiermit hätten wir die Profanarchitektur Stuttgarts bis auf die neueste Zeit verfolgt. Wir fanden in derselben eine große Anzahl von sehr talentvollen und tüchtigen Männern thätig, und wenn wir auch auf manche Unvollkommenheiten, ja zuweilen auf seltsame Launen gestoßen sind, so trat uns doch andrerseits noch viel mehr des Erfreulichen in dem großen Reichthum an originaler Erfindung und in der erstaunlichen Vielseitigkeit überhaupt entgegen. Es ist ein frisches Leben, welches das ganze Schaffen auf diesem Gebiete erfüllt, ein reger Wetteifer, dessen nächstes Ziel, ganz allgemein gesteckt, darin bestehen wird, der durch die größeren materiellen Mittel möglich gewordenen reicheren Sprache der Architektur vollständig Herr zu werden. Daß als allerneueste Richtung die Aufnahme der deutschen Renaissance, auf welche namentlich das Erscheinen von Lübke's bedeutendem Werke die Blicke gelenkt hat, sich geltend mache, haben wir schon oben gelegentlich bemerkt.

Es erübrigte nun noch, einen Blick auf die bei weitem geringere architektonische Thätigkeit auf kirchlichem Gebiete zu werfen. Wir warten jedoch damit noch so lange, bis die zur Zeit in Ausführung begriffenen namhaften Neubauten so weit vollendet sein werden, daß ein Urtheil über sie möglich ist.

Berichtigung: Im ersten Theil unseres Artikels, S. 46, Z. 20 sind die „Tropfsteine", welche übrigens dem Jura angehören, verwechselt worden mit den Tuffsteinen des jüngeren Süßwasserkalkes.



Baugeschichtliche Mittheilungen

aus der

Handzeichnungen-Sammlung der Uffizien.

Von Rudolf Redtenbacher.

Wenn ich erwäge, wie nützlich und willkommen, ja geradezu unentbehrlich mir bei dem Studium der architektonischen Handzeichnungen der Meister der Renaissance die Mittheilungen waren, welche Albert Jahn in den „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft", Jahrgang II, über diese kostbaren Blätter der königlichen Sammlung zu Florenz veröffentlichte, so möchte ich glauben, daß einige Nachträge und Ergänzungen zu den dortigen Notizen manchem Freunde der Kunstforschung nicht unwillkommen sein werden, der sein Interesse diesen Handzeichnungen zuzuwenden Gelegenheit haben wird. Daß ich im Stande bin, den von Jahn gebrachten Mittheilungen einige Korrekturen beizufügen, verdanke ich vorzugsweise dem Umstande, daß seit 1870 von Seiten des Konservators der Sammlung, Herrn Carlo Pini, manche Aufklärung über dunkle Punkte in der richtigen Beurtheilung dieser Materialien gewonnen wurde, und daß das Fortschreiten von Herrn Pini's Autographenwerk selbst demjenigen, welcher nicht über archivalische Hülfskenntnisse verfügen kann, es ermöglicht, vermittelst Handschriftenvergleichung früher Schwerentzifferbares richtig zu deuten. Mögen diese Notizen denen, welche sie benutzen, ein Leitfaden sein und sie anregen, eine abermalige Prüfung dieses für die Kunstgeschichte der Renaissance unentbehrlichen Quellenmateriales vorzunehmen. Es wird noch eine geraume Zeit dauern, bis diese Schätze im wahren Sinne des Wortes zugänglich und verständlich sein werden, da die erste Vorbedingung ihrer Benutzbarkeit, ihre Inventarisirung und die Entzifferung der handschriftlichen Randbemerkungen und Ueberschriften erst im Laufe der nächsten Jahre in ihrem ganzen Umfange erfüllt sein dürfte. Meine theilweisen Abweichungen von den Angaben Jahn's, welcher mehrere Jahre lang sich dem Studium des Inhaltes dieser 49 Bände und Mappen widmen konnte, werden hoffentlich Jedermann doppelt zur Vorsicht mahnen in der Feststellung des historisch Thatsächlichen, was aus den Blättern gewonnen werden kann. Was ich hier von handschriftlichen Randbemerkungen der Zeichnungen mittheile, ist stets von Herrn Pini revidirt worden, dürfte daher, kleine Versehen abgerechnet, zuverlässig sein.

Die hier gegebenen Notizen machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, Vieles hätte sich noch beifügen lassen, was Anderen überlassen bleiben muß. Eine Berücksichtigung der Wasserzeichen der Papiere, über welchen Gegenstand allerdings noch zu wenig Untersuchungen existiren, um aus ihnen Aufklärung über zweifelhafte Punkte zu ziehen, habe ich stets für nöthig erachtet; jedoch sind manche Blätter ohne Wasserzeichen, da jeder Papierbogen nur ein Zeichen trägt, aus demselben aber 2, 4, 8 oder noch mehr Blätter geschnitten werden können, da ferner viele Zeichnungen auf einen Karton aufgezogen sind, so daß das Wasserzeichen unerkennbar ist.

Wer die Florentiner Handzeichnungen nicht selbst gesehen hat, macht sich von ihnen vielleicht eine falsche Vorstellung; es ist daher wohl nicht ganz unpassend, einige allgemeine Bemerkungen vorauszusenden.

Die Sammlung, einst großentheils im Besitz Giorgio Vasari's, enthält in 49 Mappen und Bänden das Meiste, was von architektonischen Handzeichnungen aus der Zeit der Renaissance in Italien noch vorhanden ist. Die älteren Meister der Renaissance sind in der Sammlung fast gar nicht vertreten, mit Ausnahme eines einzigen Architekten der Frührenaissance, Giuliano da San Gallo.

Der Name des Schöpfers der Hochrenaissance, Bramante, ist einigen wenigen Blättern beigelegt worden, aber unter diesen ist kein einziges vorhanden, von dem man auf Grund handschriftlicher Bemerkungen positiv behaupten könnte, daß es wirklich von seiner Hand gezeichnet sei; Raffael ist durch einige Blätter sicher vertreten; mit Baldassare Peruzzi's Zeichnungen sind zwei große Mappen vollständig angefüllt; ebenso findet man von Antonio San Gallo dem Jüngeren 4 dicke Bände voll Handzeichnungen.

Zeichnungen aus der Zeit der Spätrenaissance herrschen vor; von ihrem sogenannten Schöpfer, Michelangelo Buonarotti, dagegen ist bis jetzt kein Blatt als authentisch nachgewiesen worden. Von seinen Schülern oder Anhängern ist Galeazzo Alessi durch eine Menge von Façadenzeichnungen für genuesische Paläste vertreten, auch ist einiges Schätzenswerthe von Vasari vorhanden.

So voluminös die Sammlung ist, so einseitig ist dieselbe, indem sie fast ausschließlich Zeichnungen und Skizzen für Gebäude zwischen Rom und Florenz enthält. Von Architekten Ober- und Unteritaliens befindet sich nur sehr Weniges in den Mappen.

Trotz der Einseitigkeit der Sammlung muß man sich glücklich schätzen, das Vorhandene zu besitzen; sie enthält Glanzvolles aus jener großen Kunstepoche.

Dem Inhalte nach sind die dargestellten Werke: Aufnahmen römischer Baudenkmäler (auch von San Vitale in Ravenna), sowie solcher aus der Zeit der Renaissance; das Wichtigste sind die Projekte von Kirchen, Palästen, Villen, Privat- und öffentlichen Gebäuden, von welchen nur ein Theil zur Ausführung gekommen ist; eine große Menge von Zeichnungen betrifft Festungspläne, Werke des Maschinen- und Ingenieurwesens oder besteht in Studienblättern verschiedenster Art. Grundrisse herrschen in der Sammlung vor, dagegen ist auch eine Anzahl von Façadenzeichnungen, perspektivischen Skizzen, endlich eine große Menge flüchtiger Handskizzen verschiedenen Inhaltes vorhanden.

Die meisten Objekte sind auf Papier gezeichnet, Weniges auf Pergament, und zwar sind die Gegenstände in der Regel mittelst Reißfeder oder Kielfeder dargestellt, einzelne mit Farbe oder Sepia mit dem Pinsel schattirt; ausnahmsweise kommen Rothstift- oder Bleistiftzeichnungen vor.

Die Sammlung ist bis jetzt in größter Unordnung, soll aber in den nächsten Jahren geordnet, die Blätter aufgezogen und katalogisirt werden. Manche Blätter enthalten Bemerkungen von zwei-, sogar dreierlei Hand; meistens entsprechen die handschriftlichen Noten den Autoren der Zeichnung, manchmal aber nicht; ebenso sind viele Zeichnungen nicht von der Hand des Architekten selbst, dessen Werk sie darstellen, sondern von Hülfskräften des Baubureau's angefertigt.

Im Folgenden ist die von Albert Jahn in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Bd. II, Seite 143 und ff. eingeführte Numerirung der Bände, sowie der aufgezählten Zeichnungen des leichteren Vergleichs wegen beibehalten.

Band I. Baldassare Peruzzi.

ad a. Vier Varianten zu einem Umbau des Inneren von S. Domenico zu Siena.

Die vier Blätter tragen folgende Wasserzeichen: 1) ein Stern, 2) 3) zwei Schwerter, 4) zwei sich kreuzende Pfeile, deren Schaft doppellinig dargestellt ist. Zu diesen vier Plänen gehören noch einige Skizzen (mit ausführlichen Randbemerkungen) über die Ausbildung der Pfeiler im Innern.

ad b. Drei große Klosteranlagen; die Papiere haben als Wasserzeichen die Krone, eines derselben die Waage. Einige Blätter, welche wahrscheinlich hieher gehören, befinden sich in der Mappe „degli Ignoti."

ad c. Plan der Villa Belcaro zu Siena. Wasserzeichen zwei Schwerter; die eingeschriebenen Maaße beziehen sich blos auf den Hof und die Wirthschaftsgebäude, exclusive des Wohngebäudes, bei welchem rechts unten von Peruzzi's Hand geschrieben steht, „nel palazzo non si posta misura per essere facto." Die unter a, b, c genannten Zeichnungen dürften in die Zeit von 1527—35 zu datiren sein.

ad d. Plan zum Palast des Cardinals von Montepulciano Ricci oder del Monte. Dazu gehören vier sauber gezeichnete Entwürfe mit folgenden Wasserzeichen: 1) zwei Pfeile mit Stern, 2) 3) ein Anker im kreisförmigen Schild mit Stern. Der Palast ist ausgeführt worden und steht noch an Ort und Stelle.

g. Prachtvoller Plan eines Palastes für den Grafen von Pitigliano. Dieser Palast soll angeblich in jenem Orte existiren. Das Wasserzeichen der Zeichnung, die Scheere, kommt bei Peruzzi nur noch bei einer Fortifikationszeichnung für einen Ort bei Viterbo vor. Von den ausgeführten Palästen in der Richtung gegen Viterbo für den Grafen Orsini (di Pitigliano) spricht Vasari am Schlusse von Peruzzi's Leben. Dieser Plan dürfte um 1535 entworfen worden sein. Aus derselben Zeit ist wohl die bei Vasari, Bd. VIII, S. 230, N. 1 angeführte Planskizze Peruzzi's für Caprarola.

h. Plan der Badia San Salvatore (bei Siena?); am Rand steht „presso a Sangusme.“ Wasserzeichen ein Stern; in die Zeit von Peruzzi's Aufenthalt in Siena, zwischen 1527 und 1535 zu datiren.

i. Kleine, reizende Planskizze einer Villa, ähnlich der Farnesina, am „Fiume Salone“, wie beigeschrieben steht.

k. Drei Skizzen eines Kirchengrundrisses, Dreiconchenanlage wie bei S. Maria im Capitol zu Köln, oder Vierconchenbau wie S. Maria della Consolazione in Todi, mit Chorumgängen. Ein Blatt hat als Wasserzeichen eine Leiter, welche stets auf Siena hinweist (ospedale della Scala). Auch sind alle Maße in Florentiner Ellen (dem Maß von Siena) gemessen. Eine Variante zu diesem interessanten Projekt befindet sich in dem Skizzenbuch Peruzzi's auf der Stadtbibliothek zu Siena.

l. Skizzen zu S. Peter in Rom; Wasserzeichen zwei Pfeile mit Stern, Anker im Kreis mit Stern, Lilienblume. Wahrscheinlich in Rom um 1520 entstanden.

m. Viele Zeichnungen zu Fortifikationen von Städten in der Gegend von Siena und der Maremma, meistens mit dem Wasserzeichen der Waage, vermuthlich in die Zeit von 1527—1535 zu datiren. Eine Skizze der Festung Piacenza scheint auf Peruzzi's Aufenthalt in Bologna hinzuweisen.

Band II.

ad b. c. d. Der ältere Plan zu Palazzo Massimi delle Colonne. Wasserzeichen die zwei sich kreuzenden Pfeile mit doppellinig gezeichnetem Schaft (wie bei Bd. I. ad a.) Die Blätter zu Palazzo Massimi sind meistens ohne Wasserzeichen; die Zeichnung der Façade zeigt eine Blume, welche aus drei Hügeln hervorsprießt. Die Pläne des Palastes Ossoli, bei Jahn mit d bezeichnet, und des ungenannten c haben als Wasserzeichen einen Adler und die ebengenannte Blume.

ad k. S. Eligio degli Orefici zu Rom. Jahn hat die von Silvestro Peruzzi geschriebene Aufschrift des Blattes richtig angegeben. Die Editoren des Vasari-Lemonier theilen eine andere mit (VIII, 231, N. 4.), welche sich auf ein anderes Blatt zu beziehen scheint.

ad l. m. Die Studien zu S. Peter befinden sich in Mappe I.

n. Schöner Plan zum ospedale San Jacopo degli Incurabili zu Rom, ohne Wasserzeichen und stark beschädigt, daher nur theilweise noch erkennbar, vergl. Band IV. ad c.

o. Zwei Pläne und eine dazu gehörige Skizze mit eigenthümlich central angelegtem Chorbau, davor drei Joche eines dreischiffigen Langhauses. Die Zeichnungen sind ohne Schrift; das Wasserzeichen das Lamm Gottes (la pecora) ist dasjenige der Florentiner Papiere, welche auch in Rom häufig im Gebrauch waren. Das Projekt scheint eher von Antonio San Gallo giovane zu sein als von Peruzzi.

p. Studien zu einer Centralanlage mit vier Kreuzarmen und vier Eckräumen, ähnlich dem bei Letarouilli, S. 541 mitgetheilten, angeblich Michel Angelo'schen Plan für San Giovanni de' Fiorentini in Rom. Im Codex des Giuliano da San Gallo auf der Barberini'schen Bibliothek zu Rom befindet sich der Grundriß nebst Ansichten einer ähnlichen Centralanlage, welche der römischen oder altchristlichen Zeit angehörte, mit der Beischrift: „tempio a lato al Batesimo di Chostantino a Roma.“ Das Hauptblatt dieser unter p angeführten Studien

enthält den vereinfachten Grundriß desselben Gebäudes, gezeichnet und mit der Beischrift von Giuliano da San Gallo's Hand versehen: „A San Giovanni in laterano cioe a San Giovanni in fonte." Die übrige Schrift, sowie einige perspektivische Skizzen des Inneren und Aeußeren dieses Baues, welche sich auf demselben Blatte befinden, sind von Peruzzi's Hand. Die Variationen Peruzzi's über dies Grundrißthema zeigen folgende Wasserzeichen: zwei Pfeile mit Stern, eine Violenblume im Kreis; verwandt damit sind zwei weitere Gegenstände, eine Skizze mit dem Zeichen der Sirene und ein ausgeführter Plan, dessen Papier das Zeichen der zwei Pfeile mit dem Stern führt, beide von Peruzzi.

q. 4 Blatt Skizzen, den Hafen von Tunis darstellend, dürften sich auf die siegreiche Zurückkunft Karl's V. von Tunis nach Rom im Jahr 1535 beziehen. Wasserzeichen der Papiere ein Anker im Kreis.

Band III.

ad a. Bei Jahn bezeichnet: „Kolossaler Pergamentplan zu St. Peter in Rom, zeigt den bekannten Grundriß bei Serlio mit wenigen Varianten. Wenige Zahlen und kaum lesbare Worte auf der Rückseite sind Raffael's Handschrift." Alle diese Angaben sind irrig. Dieser Plan ist nicht auf Pergament, sondern auf mehrere zusammengeklebte Papierbögen gezeichnet, welche die Wasserzeichen des Ankers im Kreis mit Stern und der Armbrust tragen. Es ist unmöglich, daß der Plan für St. Peter in Rom bestimmt sei, denn 1) steht auf der Rückseite „Chiesa maggiore." Sanct Peter führt nie diese Bezeichnung, sondern stets S. Pietro a Roma. 2) Die Halbsäulen des Innern enthalten das beigeschriebene Maß „$^3/_4$"; ein Maßstab fehlt zwar, aber aus diesem „$^3/_4$" ergiebt sich die Einheit und dann ist die Pfeilerstärke = 4, die Mittelschiffweite = 16, die Mauerstärke der Querschiffapsiden = 1. Diese Maße können natürlich nicht palmi bedeuten, auch nicht canne, da man die Säulenstärke von „$^3/_4$" ebensowenig in canne angeben würde, als man heutzutage sagen würde, eine Säule sei dreiviertel Ruthen stark; man hätte dann statt „$^3/_4$" geschrieben palmi $7\frac{1}{2}$. Somit können nur Florentiner Ellen gemeint sein und wir haben einen Plan einer Kirche von etwa 32 Fuß Mittelschiffweite vor uns; damit stimmen alle übrigen Dimensionen gut zusammen. Bei einem Pfeiler ist beigeschrieben „Questo proportio chamina. Et in li anguli mezzo per lo contone angullare"; diese Handschrift ist so ähnlich derjenigen des Baldassare Peruzzi, daß die Autorschaft kaum zweifelhaft ist. Der Plan ähnelt sowohl dem von Serlio Seite 387 mitgetheilten Grundriß in Form des lateinischen Kreuzes, als dem von San Andrea in Mantua und Peruzzi's Studien zu St. Peter. Auf der Rückseite des Planes ist von unbekannter Hand geschrieben: Baldassare Aucanello padovano disse averlo avuto di casa di Raffaello da Urbino.

ad g. Lorenzone Donati da Siena. „Grundrisse von Wohnhäusern und Villen." Diese Blätter haben als Wasserzeichen dasjenige der sienesischen Papiere, die Leiter. Die Blätter, welche die „mustergültigen Dispositionen schöner Räume" enthalten, tragen die Wasserzeichen römischer Papiere, namentlich die Sirene.

ad h. Dieser schöne Plan eines Palastes für die Medizeer ist nicht, wie Jahn sagt, von Antonio da San Gallo giovane, sondern von Giuliano da San Gallo, seinem Onkel. Zeichnung und Schrift ist von Letzterem. Vergleiche Vasari VII, S. 212, 213, Note 1. Das Seitenstück zu diesem Plan ist im Codex des Giuliano auf der Barberina zu Rom, nach den Editoren des Vasari-Lemonier vom Jahr 1488 stammend. Aus dieser Pergamentzeichnung geht hervor, daß das Vestibül dieses Palastes das Motiv abgab zu Antonio San Gallo's des Jüngeren Einfahrtshalle des Palazzo Farnese in Rom. Die Florentiner Zeichnung hat als Wasserzeichen den Anker im Kreis mit Stern.

(Schluß folgt.)

Zur Technik der italienischen Miniaturmaler.

Ein kunstliterarischer Findling aus dem dreizehnten Jahrhundert.

Die Nationalbibliothek in Neapel enthält ein achtzehn Seiten in Octav umfassendes, sehr eng und abkürzungsreich mit gothischen Lettern geschriebenes Manuskript, welches eine ausführliche Beschreibung der Miniaturmalerei zum Inhalte hat. Der Verfasser ist in demselben nicht genannt, ist aber, wie sich aus verschiedenen Stellen ergiebt, ein Meister in dieser Kunst gewesen. Daß er auch der Schreiber des dort erhaltenen Manuskripts sei, ist jedoch unwahrscheinlich. Dies geht schon aus den an Zahl freilich sehr geringen Lücken im Texte hervor. Der Charakter der Lettern nöthigt uns, das erhaltene Exemplar in das dreizehnte Jahrhundert zu setzen, doch könnte der Autor der Schrift noch zwei Jahrhunderte früher gelebt haben. Der Stil derselben ist ein arg verunstaltetes Latein, wie man es wohl in jener Zeit sprach, doch läßt dasselbe nur in seltenen Fällen den Sinn der Worte und Perioden zweifelhaft. Die Sprache ist hin und wieder mit italienischen Ausdrücken versetzt, unter denen sich auch solche finden, die noch heutzutage im unteritalienischen Idiom gäng und gäbe sind, so daß über die Provenienz der Handschrift im Allgemeinen keine Zweifel obwalten können. Der kunsthistorische Werth des Dokuments liegt vor Allem in der detaillirten Genauigkeit, mit welcher der Gegenstand behandelt wird, dann aber auch in dem freilich meist nur andeutenden Hinweise auf die Methode der gleichzeitigen Maler, „Pictores", von denen die Miniaturmaler als „Illuminatores" unterschieden werden. Daß die Schrift ein durchaus selbständiges Werk seines Verfassers sei, läßt sich zwar nicht erweisen, ist aber um deswillen, weil es inhaltlich aller Beziehungen zu den bekannten gleichartigen Schriften eines Heraklius, eines Theophilus und des Anonymus von Lucca entbehrt, so ziemlich gleichgiltig. Steht sie auch jenen an Alter sowohl, als auch an Umfang nach, so wird doch letzterer Mangel durch die größere inhaltliche Klarheit und Genauigkeit ersetzt, und den ersteren betreffend kann nicht geleugnet werden, daß derselbe nach einer Seite hin ein Vorzug zu nennen ist; um deswillen nämlich, weil uns hier die Beschreibung der Technik von solchen Kunstwerken geboten wird, welche uns noch in reichlicher Zahl erhalten sind. Daß aber der Ursprung nicht weit, höchstens um zwei Jahrhunderte zurückgehen kann, erhellt aus dem Umstande, daß vor der Mitte des elften Jahrhunderts die Miniaturmalerei ein Grad der Unvollkommenheit charakterisirt, der mit den Anweisungen dieses Lehrbuchs nicht in Einklang zu bringen wäre. Denn vor den Zeiten des Abtes Desiderius von Monte Cassino (1058—1087) wagten die Miniaturmaler außer den farbigen Initialen in Figurenkompositionen nicht mehr als Umrißzeichnungen mit der Feder, die nur in den seltensten Fällen oberflächlich und völlig kunstlos kolorirt wurden. Jener Abt war, soviel sich erforschen läßt, der erste, welcher eine Kunstschule der Illuminatores gründete, wobei an Byzantiner nicht zu denken ist. Die Entwicklung derartiger national-italienischer Kunstschulen schritt rasch vorwärts — man kann sie noch genau in ihren verschiedenen Stadien verfolgen — und nach Verlauf von zwei Jahrhunderten hatte sie bereits eine Höhe erreicht, die selbst in technischer Beziehung einen Vergleich mit den Miniaturen aus dem byzantinischen Reiche zu Gunsten der ersteren entscheiden muß, während die Komposition an Freiheit und Originalität jenen byzantinischen, an den Traditionen des sechsten Jahrhunderts haftenden schon früher den Rang streitig machen konnte. Auf Grund dieser Thatsachen dürfte die Abfassung der Schrift, welche schon in ausführlicher Weise der Bemalung von Figuren gedenkt, nicht vor das elfte Jahrhundert zu setzen sein. Etwa auftretende Bedenken, dieselbe könnte eine Uebersetzung aus dem Griechischen sein, erweisen sich bei näherem Eingehen auf die Spracheigenthümlichkeiten, insbesondere auf den Satzbau, als grundlos. Zu bedauern ist nur, daß die Bezugnahmen auf die gleichzeitigen Pictores zu allgemein gehalten sind, als daß sich aus ihnen ganz sichere Folgerungen auf die Nationalität derselben machen ließen. Ueberraschend ist übrigens die Weite der Bestimmung, welche der Verfasser, unbeschadet seiner oft bezeugten Bescheidenheit, seinem Buche giebt. In demselben will er nicht allein, wie wir gleich sehen werden, seinen Fachgenossen einen Leitfaden bieten, sondern auch denen, die Miniaturen betrachten, das Verständniß derselben erleichtern.

Das Manuskript enthält 30 Kapitel von sehr verschiedener Länge. Dieselben sind mit roth geschriebenen Ueberschriften versehen, für deren Initialen ein größerer, aber unausgefüllt gebliebener Raum freigelassen ist. In der Einleitung giebt der Verfasser die Absicht kund, er wolle Einiges beschreiben, was sich auf die Kunst, Bücher auszumalen (**ars illuminature librorum**) beziehe, und zwar in der in großer Bescheidenheit gefaßten Absicht, um eine richtige und ziemlich einfache Methode klar zu machen, „damit die Kundigen (doeti) in ihren vielleicht besseren Meinungen befestigt würden, und Unkundige, welche diese Kunst sich aneignen wollten, in klarer, zuverlässiger Weise ein Bild verstehen und auch ausführen lernten." Im ersten Kapitel nennt er als Grundfarben: Schwarz, Weiß und Roth. Für die Miniaturmalerei nöthig seien die acht: Schwarz, Weiß, Roth, Blaugrau, Blau, Violett, Rosa und Grün. Nicht künstliche, sondern Naturfarben sind: Azur, Ultramarin und deutsches Blau (**azurium de alamania**). Künstlich gewinnt man: Schwarz, Roth, Weiß, Blaugrau und Grün. Die zwölf ersten Kapitel enthalten nun eine ausführliche, mitunter sehr wunderliche Beschreibung der Farbenzubereitung, aus welcher hervorgeht, daß in jenen Zeiten die Farbenbereitung auch das Geschäft der Maler war. Die beiden folgenden Kapitel, in denen am häufigsten — viermal — auf die als gleichartig geschilderte Methode der Maler Bezug genommen wird, handeln von der Vergoldung. Sie schließen mit dem bemerkenswerthen Satze: „Und obwohl noch auf mehrere andere Weisen Gold und Silber auf Papier übertragen werden kann, so habe ich doch von dieser Weise einfach gesprochen um deswillen, weil sie mir eine der besseren zu sein scheint und weil diese Weise bei allen Illuminatores genug bekannt (?) ist."

Kapitel 16—19 handeln von den für die Lösung der Farben nöthigen, verschiedenen Flüssigkeiten: Eiweiß, Gummi arabicum und Honig- oder Zuckerwasser. Vom 20. bis zum 30. Kapitel wird endlich eine sorgfältige Beschreibung gegeben, unter welchen Mischungsverhältnissen die verschiedenen Farben auf Pergament oder Papier aufzutragen seien. Während die Schrift mit dem Ausrufe begonnen hatte: „In nomine See et individue trinitatic. Amen," schließt sie ab mit einem „deo gratias amen". Dieselben Worte stehen aber auch am Schluß des vorletzten Kapitels, so daß das letzte Kapitel, welches eine zweite Weise der Doraturen lehrt, als Appendix gelten muß. Zu den interessantesten Abschnitten gehört das „ad faciendum primam investituram cum pizello" überschriebene achtundzwanzigste Kapitel. Am Ende desselben findet sich eine Vorschrift, wie das Incarnat von dem Illuminator zu behandeln sei. Als Probe möge die Uebersetzung dieser Stelle hier nachfolgen:

„Wenn Du das Incarnat (incarnaturam) des Gesichts oder anderer Glieder machen willst, so mußt Du zuerst die ganze Stelle, welche Du incarniren (incarnare) willst, mit Erdgrün vermischt mit viel Weiß bekleiden, so daß das Grün mäßig erscheint, dann mit einer Mischung von Blaugrau, Schwarz, Indigo und Roth, wobei Du die Eigenthümlichkeiten (proprietates) der Gestalten beachten mußt, indem Du nur die nöthigen Stellen dunkel malst (umbrando). Dann mußt Du mit Weiß und wenig Grün die hervorzuhebenden Stellen (loca elevanda) hervortreten lassen (releva) oder hell machen, wie die Maler thun. Dann aber mußt Du Roth mit wenig Weiß haben und so bemale (collora) diejenigen Stellen, welche damit bemalt werden sollen und ebendavon übermale (da . . . super) langsam die Schattenstellen. Und zuletzt mögest Du mit viel Weiß und wenig Roth die ganze Incarnatur, so wie Du sie gemalt haben willst, ganz hell (liquidixio modo) strichweise überziehen (lineas), aber mehr die hervortretenden (relevata) als die beschatteten Stellen. Und wenn die Figuren allzuklein wären, so darfst Du die hervortretenden Stellen nicht treffen. Und zuletzt hebe sie nochmals besser mit reinem Weiß hervor, wenn Du es willst, und mache in den Augen das Weiße und das Schwarze. Und mache Profilirungen (profilaturas) an den nöthigen Stellen mit Roth und Schwarz und mäßigem Blaugrau, diese vermischt entweder mit Indigo, wenn Du willst, oder mit Schwarz, was besser ist, und wende es an, wie Du es weißt. Soviel im allgemeinen (superficialiter). Das Gesagte genüge."

Am Beginn dieses Abschnitts steht als Randbemerkung in lakonischer Kürze: no modum incānandi facies et alia melria. „Mache eine neue Weise der Incarnirung und andere sind noch besser."

J. P. R.

Kunstliteratur.

Studi sui Monumenti della Italia meridionale dal IV. al XIII. Secolo per Demetrio Salazaro, Ispettore del Museo nazionale di Napoli. Parte I, Fasc. 1—10. Napoli. 1871—74. Fol.

Wir begrüßen in diesem Werke ein Unternehmen, das zu den bedeutendsten wissenschaftlichen Arbeiten auf kunsthistorischem Gebiete gehört, welche der Spirito di Patriotismo Neuitaliens hervorgerufen hat. Es behandelt, wie sich aus dem Titel ergiebt, eine Periode der Kunstgeschichte, deren große zeitliche Ausdehnung leider bisher noch in umgekehrtem Verhältnisse zu dem Grade der Kenntniß stand, welche doch die unerläßliche Voraussetzung ihrer Kritik sein muß. Die früher als selbstverständlich angenommene Thatsache des Byzantinismus im Westen Europa's ist uns jetzt zu einer Frage geworden. Aber die Frage des Byzantinismus ist immer noch eine Frage geblieben. Die Versuche ihrer Entscheidung sind bisher fast ausschließlich auf den Ergebnissen literarischer Forschungen aufgebaut worden, in wieweit dieselben aber der Wahrheit nahe kamen, war bei der Unkenntniß der Monumente selbst, besonders was Malerei und Skulptur anlangt, nicht recht zu kontrolliren. Herr Salazaro, Inspektor des Nationalmuseums in Neapel, hat es nun unternommen, Licht in dieses Dunkel zu bringen und vor allem durch eine große Anzahl chromo- und photolithographischer Abbildungen, die an Vorzüglichkeit zu dem Besten gehören, was in Italien und anderwärts auf diesem Gebiete geleistet wird, die lebendige Anschauung zu ermöglichen. Kaum waren die ersten Lieferungen des Werkes erschienen, so machte sich auch schon eine Opposition gegen die Tendenz desselben geltend. Sogar zu Kammerdebatten gab die in Frage gestellte Bedeutung des Werkes Anlaß. Darauf reichte Salazaro eine gedruckt vorliegende Denkschrift (Relazione intorno all' opera Studi sui monumenti etc. Napoli 1874) bei dem Cultusministerium ein, in der er der nationalen Bedeutung des Werkes das Wort redete, so daß der Fortführung desselben nunmehr auch von Staatswegen einige Förderung geschieht. Man hatte geglaubt, die Genauigkeit der Reproduktionen Salazaro's anzweifeln zu müssen, ja man wagte die Behauptung, in denselben wären die Originale verschönert. Durch eine genaue Vergleichung der Bilder mit den Originalen an Ort und Stelle habe ich mich von der völligen Grundlosigkeit dieser Verdächtigungen überzeugt. Dieselben beruhten selbstverständlich auf nichts anderem, als auf den irrigen, seit Vasari traditionellen Vorstellungen, die man von der Kunstthätigkeit dieser Epoche hegte und bei dem Studium dieses Werkes auf einmal als zum mindensten fraglich erkennen mußte. Salazaro befindet sich häufig im Widerspruch mit dem Werke von Crowe und Cavalcaselle, welches einleitungsweise dieser Periode gedenkt. Fresken, die er, was künstlerischen Werth anlangt, in erste Linie setzt, wie die von S. Angelo in Formis bei Capua, haben bei Crowe*) „keine andere Bedeutung, als die, daß sie den Thatbestand der Formlosigkeit des byzantinischen Stils jener Tage nachweisen". „Daß die Künstler Griechen waren, beweisen außer den Inschriften die Trachten und die Uebertreibung in Form und Handlung der Figuren". Vor das Wort „Griechen" wage ich meinerseits ein „keine" einzuschalten; denn die Trachten weichen in nichts Merklichem von den notorisch lateinischen aus gleicher Zeit ab; und was die zahlreichen Inschriften anlangt, so habe ich in der ganzen Kirche nicht eine einzige ausfindig machen können, die nicht lateinisch wäre (das einmal vorkommende bekannte *MP ΘY* ist bekanntlich überall recipirt gewesen). Angenommen aber, der dritte Vorwurf sei zutreffend, so bleibt es doch völlig unerklärlich, inwiefern derselbe ein Beweis byzantinischen Ursprungs sein soll, da alle Welt weiß, daß feierliche Steifheit und Bewegungslosigkeit den Byzantinismus charakterisiren. Aber man vergleiche nur die, wie jetzt auch allgemein anerkannt ist, getreuen Reproduktionen bei Salazaro, z. B. das geistvolle Bild der Ehebrecherin vor Christus,

*) I, 58 der deutschen Bearbeitung.

mit dem beschreibenden Text bei Crowe, und jedem Unbefangenen wird das Urtheil über diese Kunstrichtung, so groß auch der Abstand ihres Geistes von dem unseres modernen Bewußtseins immerhin ist, doch in ein günstigeres Licht, als dort darüber verbreitet ist, treten. Salazaro ist fern davon, den Byzantinismus in Unteritalien zu läugnen. Sein Zweck ist nur der, die Grenzen desselben festzustellen. Ueber dieser Arbeit ist er zu dem, wie ich glaube, richtigen Resultate gekommen, daß vor Cimabue in Unteritalien, begünstigt durch politische und sociale Verhältnisse, die Malerei eine relativ sogar hohe Stufe einnahm, die wenigstens ebenso zu Cimabue sich verhält, wie dieser zu Giotto. Derartige Monumente sind besonders in der Campagna felice, am Golf von Amalfi, in der Capitanata, Basilicata und in Apulien erhalten, und zwar so zahlreich, wie sie wohl aus jener Zeit kein anderes Land außerhalb Griechenlands aufzuweisen hat, freilich an Orten, deren politische und sociale Rolle längst ausgespielt ist und die gegenwärtig nur selten von dem Fuße eines Fremden betreten werden. Hier sind besonders diejenigen Städte, welche zur Zeit der Langobarden- und Hohenstaufenherrschaft in Blüthe standen, namhaft zu machen. Uebertünchungen neueren Datums mögen einen Theil derselben einer späteren Zeit bewahren, die für das Studium dieser Epoche einen offeneren Sinn hat. So fand ich bei Manfredonia in dem berühmten Wallfahrtsziel des schwärmerischen Kaisers Otto III. und später der Normannen, Santangelo auf Monte Gargano, in zwei sehr alten Kirchen, S. Antonio Abbate und S. Maria, Fresken verdeckt, bei deren stellenweiser Befreiung sich Köpfe von großer Schönheit zeigten. Von besonderem Interesse sind immer die nicht selten vorkommenden Gemälde, in welchen die Motive der Darstellung weniger dem im Großen und Ganzen stabilen Kreise biblischer Scenen angehören, sondern vielmehr der Zeitgeschichte entnommen sind. Ich bemerke übrigens, daß in den ersteren — und darin liegt der Schwerpunkt des Unterschieds byzantinischer und frühitalienischer Malerei — oft die Komposition in sehr selbständiger und origineller Weise das Traditionelle modificirt. Für die chronologische Ein- und Unterordnung der Monumente stellt Salazaro Gesichtspunkte auf, deren Geltendmachung für uns Deutsche von ganz besonderer Wichtigkeit ist. Die Langobardenherrschaft und die Kreuzzüge waren der erste Anlaß zum Aufschwunge der Künste. Ihre höchste Höhe erreichte aber die altitalienische Kunst unter der Herrschaft der Hohenstaufen. „Trotz seiner beständigen Kämpfe war die Regierung Friedrich's II. eine bewunderungswerthe Stufe der italienischen Civilisation, der Entfaltung und des Fortschritts in den schönen Künsten“. Von der französischen Herrschaft der Anjous datirt Salazaro ihren Verfall. Ja, diese trifft der harte Vorwurf absichtlicher Vernachlässigung der östlichen Provinzen. Nach dem der Publikation vorgestellten Motto aus Galilei: „I fatti devono anteporsi a tutti gli umani ragionamenti“ wird uns Salazaro den Beweis auch hierfür nicht schuldig bleiben. Das ganze Werk ist auf ein Maximum von dreißig Lieferungen berechnet, von denen, wie oben angegeben, ein Drittel bereits vorliegt. J. P. R.

Victor de Stuers, Notice historique et descriptive des tableaux et des sculptures exposés dans le Musée Royal de La Haye. La Haye, M. Nijhoff 1874. XVII u. 363 S. 8⁰.

Den Besuchern des Haag ist vor Kurzem ein sehr erwünschtes Geschenk zu Theil geworden in dem neuen Kataloge der Königl. Galerie. Nur wer den alten Katalog gekannt hat und ihn hat benutzen müssen, kann das neue Werk in seinem vollen Umfange würdigen. Denn selbst die bescheidensten italienischen Kunstverzeichnisse pflegen doch noch mehr Ansprüche zu befriedigen als der Verfasser jenes Kataloges, der den Beschauer mit Nummer und Namen des Künstlers und in zwei Worten noch mit dem Gegenstande der Darstellung abspeiste, soweit sie ihm verständlich gewesen war. Nur eine gute Seite desselben dürfen wir nicht verschweigen: die Benennungen der Gemälde waren wenigstens für die niederländischen Schulen, die den größten und weitaus wichtigsten Theil der Sammlung ausmachen, mit wenigen Ausnahmen richtig — freilich ein Verdienst der Sammler und nicht des Verfassers des Verzeichnisses.

Doch es wäre sehr Unrecht, den neuen Katalog nur mit dem Maße des alten zu messen. Er hält den Vergleich mit jedem anderen Kataloge aus, ja er darf geradezu — wenigstens was die

niederländischen Schulen anbetrifft — als unübertroffene, musterhafte Leistung gelten, als eine kunstgeschichtliche Arbeit, welche dem Namen des Verfassers, Victor de Stuers, alle Ehre macht.

Die Gemälde sind nach den Schulen vertheilt, und innerhalb der Schulen sind die Meister nach dem Alphabet aufgeführt, wie es sich für kleinere Sammlungen wohl am meisten empfiehlt. Die Beschreibung der einzelnen Bilder ist sehr ausführlich und anschaulich. Bei Bildnissen oder historischen Darstellungen pflegt eine kurze Biographie oder Erzählung des betreffenden Ereignisses gegeben zu sein. Von jedem Bilde sind die genauen Maße in Metern aufgeführt, etwaige Inschriften auf den Bildern wiedergegeben und zwar der Künstlername und das Datum in Facsimile. Herr de Stuers hat dieselben mit der allergrößten Sorgfalt und Treue ausführen lassen, wofür wir ihm um so mehr dankbar sind, als flüchtige Kopien solcher Inschriften, wie sie die Kataloge von Amsterdam, Dresden und leider überhaupt die größere Zahl der Kataloge enthalten, welche Facsimiles geben, nicht nur ohne den geringsten Nutzen, sondern geradezu schädlich sind, indem sie ein falsches Bild von der Handschrift der Meister geben. Wären die Inschriften, wie sie die eben genannten Kataloge geben, wirklich treu, so müßten wir sie fast ausnahmslos für Fälschungen erklären, und für denjenigen, der die Bilder nicht nach dem Augenschein beurtheilen kann, würde dadurch auch die Aechtheit der Bilder selbst zweifelhaft werden müssen.

Von jedem Gemälde ist ferner mit großem Fleiße die Geschichte zusammengestellt, sind etwaige Nachbildungen nach demselben aufgezählt und häufig auch zum Vergleiche verwandte Gemälde, Originale oder Kopien herangezogen.

Als Einleitung ist auch eine gedrängte, aber ausführliche Geschichte der Sammlung vorausgeschickt.

Eine ganz besondere Sorgfalt hat der Verfasser auf die Ausarbeitung der Biographien der einzelnen Meister verwandt, welche in knapper Form alles Wissenswerthe geben. Dafür sind nicht nur in den meisten Fällen alle älteren und neueren Quellen (die wichtigsten mit ausdrücklicher Angabe) benutzt: der Verfasser hat auch das Material aus zahlreichen kleinen Aufsätzen in holländischen und belgischen Zeitschriften zusammengetragen, sowie wichtige eigene Forschungen verwerthen können. Dadurch haben diese Künstlerbiographien den doppelten Vorzug, eine vollständige Zusammenstellung des Wissenswerthen aus den bisherigen Forschungen zu geben und zugleich für verschiedene Künstler, wie z. B. für die verschiedenen Maler Franz Francken, neues Material zu liefern. Daher möchte ich namentlich die Herren Marggraff, Hübner u. Comp., so lange sie uns noch mit ihren theuren und unkritischen Fabrikaten beglücken, auf diese Arbeit als auf ein ebenso bequemes und zuverlässiges Hülfsmittel wie musterhaftes Vorbild aufmerksam machen.

Verschiedene kleine Irrthümer oder streitige Punkte, über die ich anderer Ansicht bin, als der Verfasser, erscheinen mir nicht bedeutend genug, um sie hier zu besprechen. Nur Folgendes möchte ich des allgemeineren Interesses wegen hervorheben.

Wenn es auch richtig sein mag, daß die Geburtszeit des Guillaume de Heusch, der nach Hrn. de Stuers Entdeckung bereits im Jahre 1649 als Meister in die Gilde zu Utrecht aufgenommen wurde, in den Anfang des Jahrhunderts fällt, so wird man ihm doch nicht alle mit dem Monogramm G. D. H. bezeichneten Landschaften zuschreiben dürfen. Ich kenne vielmehr eine Anzahl so bezeichneter Gemälde, deren Daten sogar bis in das Jahr 1609 hinaufreichen und die mit dem 1629 datirten Bilde zu Dresden durchaus denselben Charakter haben. Nach anderen mit dem ganzen Namen bezeichneten Bildern sind dieselben sämmtlich dem Gillis de Hondecoeter zuzuschreiben, einem alterthümlichen holländischen Landschafter in der Art des R. Savery, Bronckhorst u. A.*)

In Bezug auf Jan Both macht Hr. de Stuers die durchaus richtige Bemerkung, daß die allgemeine Annahme, der Künstler sei nach seines Bruders Tode 1650 von Venedig nach Utrecht zurückgekehrt, unmöglich genau sein könne, da Jan Both bereits im Jahre 1649 im Vorstande der Künstlergilde zu Utrecht aufgeführt werde. Jene falsche Angabe beruht in der That auf einem merkwürdigen Mißverständniß von Sandrart's Nachrichten über den Künstler. Aus

*) Herr de Stuers gibt, wie ich eben sehe, in dem Nachtrag seine Ansicht auf.

seinen Worten geht nämlich hervor, daß Sandrart mit Jan Both nach dessen Rückkehr noch in Holland zusammen war, welches er spätestens im Jahre 1644 verließ, um über Belgien nach seiner Vaterstadt Frankfurt zurückzukehren. Both mußte daher schon vor dem Jahre 1644 Italien verlassen haben, und der Tod seines Bruders Andreas müßte also fast um ein Jahrzehnt früher anzusetzen sein, als es jetzt geschieht.

Eigenthümlich ist es, daß der Verfasser die wichtigen Entdeckungen v. d. Willigen's über Jan Steen's zehnjährigen Aufenthalt in Haarlem ganz übersehen hat (Les artistes de Harlem, 267—272).

Auch hat der Verfasser dadurch, daß er nur die erste Auflage von Woltmann's „Holbein und seine Zeit" benutzt hat, alle Irrthümer derselben in seine Biographie des Meisters aufgenommen.

Derartige kleine Versehen werden ohne Zweifel in einer zweiten Auflage wegfallen, welche die Arbeit recht bald zu erleben verdient.

W. Bode.

Notizen.

Raffaeleske Wandmalereien in la Magliana. Leo X. hatte in dem ödesten Theile der Campagna zwischen Rom und dem Meere eine kleine Villa, la Magliana genannt, fünf Miglien vor Porta Portese gelegen. Ein Rechteck von nicht eben in mediceischer Pracht ausgestatteten Gebäuden umschließt einen geräumigen Hof mit einer noch erhaltenen einfach-schönen Fontaine. Die Villa war für echte Villeggiatur, für Zurückgezogenheit von der Welt wie geschaffen. In der trostlosen wüsten Ebene am Ausgange eines bewaldeten Thales, schweift von hier der Blick über die Windungen des Tiberthales und die sanften Wellenlinien der Campagna bis zu den erhabenen Formen des Albanergebirges. Leo X. verlebte hier den letzten Sommer seines Lebens. Jetzt ist die Villa zu einem Tenimento verfallen. Die weiten Räume des ersten Stocks dienen zu Getreidemagazinen, und armselige Campagnolen fristen in Spelunken ihr primitives Dasein. Als die hier vorüberführende Bahn von Rom nach Civitavecchia gebaut wurde, quartierte man in die oberen Säle, deren Fresken wohl im vorigen Jahrhundert bereits überweißt worden waren, massenweise die Arbeiter ein, welche die Räume in einem solchen Zustande hinterließen, daß eine Renovation nöthig ward. Dies war der Anlaß zur Entdeckung der aus der Zeit Julius II. stammenden Fresken. Ein kleiner Theil derselben wanderte unter dem Régime von Thiers in's Louvre; die französische Regierung bezahlte dafür 300,000 Franken. Aber die Malereien eines großen Saales, dessen Kamin noch die Inschrift trägt IVLIVS. LIGVR. PAPA. II. blieben zurück. Im Laufe dieses Sommers wurde die Tenuta, bisher Eigenthum der Nonnen von S. Cäcilia, vom Staate an einen Privatmann veräußert, wobei man sich das Recht vorbehielt, jene Fresken nach Rom zu bringen. Prof. Mariani entschied die obschwebenden Zweifel des Municipalrathes über die Thunlichkeit eines solchen Unternehmens durch die nachdrückliche Erklärung, daß die Ueberbringung der Fresken in ein städtisches Museum nicht allein der Mühe werth sei, sondern daß die Stadt auch mit denselben um einen bedeutenden Kunstschatz bereichert würde. Und so wurde denn nach Einholung der nöthigen Erlaubniß seitens der Regierung, welche der Stadt mit diesen Fresken ein Geschenk machte, die Ueberbringung derselben in den Conservatorenpalast auf dem Capitol beschlossen, wobei die Stadt nur die auf 8375 Lire veranschlagten Kosten der durch die Herren G. Missaghi und P. Cicconi-Principi auszuführenden Ueberführung zu tragen hat. — Die Wände jenes Saales sind durch mächtige grau in grau gemalte korinthische Säulenpaare gegliedert, deren Zwischenfelder die hohen Gestalten Apollo's und der Musen ausfüllen. Da die Arbeit in la Magliana ziemlich vollendet ist, sind gegenwärtig nur noch die Gestalten der Clio und Melpomene an Ort und

Stelle sichtbar. Auf den ersten Blick muß sich der Betrachter sagen, daß ihre Ausführung auf Raffael selbst schwerlich zurückgeht. Die Zeichnung der Arme und Beine ist besonders bei der Clio, welche in einem Buche lesend dargestellt ist, von einer störenden Härte. Dagegen sind der Kopf und die oberen Körpertheile der Melpomene — die Muse bläst in ein gewaltiges Horn; auf einem Bandstreif ist die Inschrift Proclamat Melpomene tragico . . . moesta boatu erhalten — von einer so unbeschreiblichen Anmuth und Zartheit, daß Raffael's Einfluß hier nicht im mindesten zweifelhaft sein kann. Uebrigens sollen gerade diese beiden Gestalten nicht zu den schönsten der neun Figuren gehören. Den poetischen Duft, die seelenvolle Innigkeit der ersten raffaelischen Periode, gepaart mit einer edlen Freiheit in der Zeichnung, die so wohlthuend gegen die selbstbewußte Kunstfertigkeit der Nachahmer absticht, nennen wir als das charakteristische dieser Fresken. Mit wie viel Recht man sie auf Grund des Gesagten wohl dem Spagna zuschreiben dürfte, wird erst später eine genaue Untersuchung bei ihrer Ausstellung in Rom feststellen können. J. P. R.

Zur deutschen Künstlergeschichte. Der von Prof. K. Hegel mit gewohnter Akribie herausgegebenen Chronik des Nürnberger Bierbrauers und Bettelrichters Heinrich Deichsler (1430—1507), einer nicht unwichtigen Quelle über das Ende des funfzehnten und den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts (herausgegeben in den Chroniken der deutschen Städte, XI. Bd., Leipzig, Hirzel), entnehme ich die folgenden Notizen über Lindenast und Veit Stoß, die wenigstens mir nicht bekannt waren und vielleicht ein allgemeineres Interesse beanspruchen dürften, wenngleich die Angaben für die betreffenden Künstler nicht ehrenvoll genannt werden können. Unter Lindenast ist nach Baader's Beiträgen II, 55 und Hegel's Mittheilungen wohl Sebastian Lindenast, der berühmte Kupferschmied, oder sein Vater zu verstehen. — Deichsler schreibt zum 9. August 1498: „Item pfintztag vor Laurenti vieng man den Lindenast turnsteiger oder deker, het sein swiger geslagen, gestossen oder geworfen am suntag vor Laurenti, starb am pfintztag vor Laurenti. man vieng in auf dem rathaus, het in für ein rat gevordert. Item man liess in am pfintztag vor Bartolomei frei auss, must sant Lorentzen turn gulden und silbrein deken.“ *) — Ausführlicheres bringt Deichsler zum 4. December 1503 über Veit Stoß; wenn auch Baader Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte, S. 94 ff. die Darstellung des Rathes (2. Januar 1504) gegeben, so ist doch Deichsler's Bericht erstens als Bestätigung, dann aber auch wegen seiner Anschaulichkeit vorzuziehen und mag hier folgen: „Item am montag an sant Barbra tag, da prent man den Veit Stoss durch ped packen und man het nie keinen so lind geprent, wann er kom sein, wol umb 13 hundert güldein und gieng also zu. er leget tausent gulden zu einem kaufmann auf gewin und verlust und der Kaufmann hiess . . . . (Jacob) Paner an sant Gilgen gassen in dem Haus zu den lebenköpfen und er saget im die gesellschaft ab und gab im die gulden wider. damit het er im gewunen die zeit dreu hundert gülden, und der Veit schnitzer sprach zu dem Paner: lieber, weist mir einen, da ich die gulden zu leg, ich lass ir nit gern veirn. da weiset er in zu dem Startzedel, der nam die 13 hundert gulden an. und der selbig Startzedel was dem Paner sechs hundert gulden schuldig, die nam der Paner von dem Startzedel ein für sein schuld. und der Startzedel entran und trug dem Veit schnitzer die 1300 gulden hinweg — da erzurnt der Veit auf in und gedaht, wie er seins geltz vom Paner wider ein möht kumen und das er in so poslich mit wissen und mit geverd angeweist het und umb das sein gepraht. und der Veit schraib den selbigen schuldbrief nach jener hantschrift des Paners, das es im schier des Paners schuldbrief eben gleich was, und er het im sein sigel abgemacht und er trüket es auf den brief und er vordert am Paner scin 1300 gülden. Paner sprach: er het ims geben, sprach maister Veit: er het ims noch nit geben, er

*) Vgl. Hilpert, die Kirche des h. Laurentius, S. 10.

wolt im das beweisen mit seiner hantschrift, die der Veit het. und sie rehten wol zwai jar mit ainander, ee er sein obentteur darümb bestund. — Und er must schwern sein lebtag auss diser stat nicht zu kumen, wann er het gross vil gepete, wann man wolt im die augen aussgestochen haben. — Zum 28. März 1506 schreibt Deichsler: Item darnach samstag, da vieng man aber den Veit Stoss pildschnitzer, den man vor durch die packen het geprent, als er von der predig gieng zum Spital. — Item man liess in in der wochen darnach pald ungestraft auss, het in verlogen. — Ich habe aus Hegel's Anmerkungen nur noch nachzutragen, daß Veit Stoß „on ainiche peinliche marter", Alles von selbst gestanden und hauptsächlich durch des Bischofs von Würzburg Fürbitte ihm „Leib und Leben" gerettet worden ist.

Wien, November 1874.

Adalbert Horawitz.

---

* **Zu Mintrop's Kinderfries.** Die anmuthige Gruppe tanzender und musicirender Kinder, welche wir in Fr. Ludy's sein ausgeführtem Stich den Lesern vorführen, ist einer größeren, mit Blei gezeichneten Komposition des 1870 verstorbenen Düsseldorfer Meisters entnommen. Ein Freund des Dahingeschiedenen schreibt uns über die Entstehung derselben: „Die Zeit der Ausführung dieses Werkes fällt in die ersten schönen Jahre der Begründung der Künstlergesellschaft „Malkasten", die wir mit einander dort verlebt haben. Das fröhliche, poesievolle und jugendlich übermüthige Getriebe der damals zum ersten Male geeinigten Künstlerschaar, in deren Mitte Theodor Mintrop, kaum seinen ländlichen Verhältnissen entzogen, mit seinem reinen Sinn und seiner frischen Schöpferkraft getreten war, gab den Impuls zur Darstellung der bacchantischen Scenen eines Kinderfrieses. Musik, Gesang, Spiel, Tanz und der Genuß des stets kreisenden Bechers, nebst den Folgen der schnellen und stürmischen Freundschaftsergüsse und Verbrüderungen: alle diese für Mintrop damals völlig neuen Eindrücke sollten in der Frieskomposition idealen Ausdruck erhalten. Man könnte damit sagen, daß dieselbe für die Gesellschaft „Malkasten" ein Gedenkblatt aus der Zeit ihrer ersten Jugendfrische bildet."

---

* **„Der Antrag" von Fr. Friedländer.** Die Handlung dieses kleinen trefflichen Bildes (auf Holz, 34 Cent. h. und 24 Cent. br.), welches bei den Besuchern des Wiener Künstlerhauses von der letzten Jahresausstellung her in bester Erinnerung steht, spricht sich so klar und unmittelbar aus, daß wir zur Erklärung nichts hinzuzufügen brauchen. Der bekannte österreichische Genremaler — der Album-Text der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" brachte unlängst seine Biographie — hat sich in den letzten Jahren mit Vorliebe Stoffen aus dem schwäbischen Volksleben zugewendet. „Die ersten Austern", „Der seltene Gast" und mehrere andere dorther geschöpfte Sujets reihen sich dem vorgeführten Bilde an. Wir glauben das Richtige zu treffen, wenn wir diese jüngst erwachte Neigung Friedländer's nicht in der Sucht, fremde Kostüme zu malen, sondern vielmehr darin begründet finden, daß ihm eben das Gewand des gemüthlichen Schwabenvolkes malerisch besonders wirksam erschien, um das, was er wollte, zum Ausdruck zu bringen. Die gelungene Schilderung des einfachen Vorgangs und die von eindringendem Studium des Volksstammes zeugende Charakteristik sind in unserm Bilde mit seinem Schönheitssinn und einer höchst sorgfältigen Ausführung verbunden. Das Bildchen befindet sich in Wiener Privatbesitz.



A.Js.

Der Antrag.

Oelgemälde von Friedrich Friedländer.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

gewonnen, die Gesellschaft der Menschen zu theilen. Alte Meister, wie Snyders und Rubens, haben in ihren Eber- und Löwenjagden den Gegensatz zwischen Thier und Menschen dargestellt, Landseer dagegen fand Vergnügen darin, den nahen Beziehungen zwischen den Hausthieren und ihrem natürlichen Beschützer, dem Menschen, Ausdruck zu geben. Daher kommt es, daß seine Bilder bei Allen, welche die Thiere als Gespielen und Gehilfen lieb gewonnen haben, eine freundliche Anerkennung fanden. Wegen seiner lebendigen Charakteristik hat man ihn auch wohl den „Shakspeare der Hundewelt" genannt.

Edwin Landseer stammt aus einer Künstlerfamilie. Schon sein Vater, ein Kupferstecher, war außerordentliches Mitglied (associate) der Royal Akademy in London, ebenso sein ältester, noch lebender Bruder Thomas. Sein Bruder Charles, welcher gleichfalls diesen Rang bekleidete, wurde seit dem Jahre 1845 ordentliches Mitglied (full member). Edwin, der jüngste Sohn, war 1802 geboren, starb also im Alter von 71 Jahren. Sobald er nur den Stift führen konnte, begann er zu zeichnen, wodurch er die sprüchwörtliche Frühreife des Genies bestätigte, und schon im Alter von fünf Jahren wiesen seine Thierzeichnungen auf seine zukünftige Laufbahn hin; in der That „das Kind war des Mannes Vater", sodaß er im Alter von siebzehn Jahren bereits mit sicherem Pinsel und künstlerischer Fertigkeit ein kleines Bild, „Die gestörte Katze" malte, welchem bei der nach seinem Tode veranstalteten Gesammtausstellung seiner Werke ein Platz eingeräumt war. Die künstlerische Erziehung des viel versprechenden Knaben begann unter der Leitung seines Vaters, welcher ihn gleich in die freie Natur schickte, damit er in Hampstead Heath, einem unter den Londoner Künstlern beliebten Studien-Platze, an Eseln, Schafen und Ziegen seine Kunst erprobe. Im Alter von vierzehn Jahren nahm er Unterricht bei Haydon, dem Kunstpropheten, wie dieser sich selbst nannte. Auf den Rath dieses sonderbaren Kauzes studirte er die nach Lord Elgin benannten Skulpturen des Parthenon, und aus dem Tagebuche Haydon's entnehmen wir die interessante Bemerkung: „Landseer zergliederte Thiere unter meinen Augen, kopirte meine anatomischen Zeichnungen und übertrug meine Unterrichtsprinzipien auf die Thiermalerei; sein in dieser Weise geleitetes Genie hat in der That befriedigende Resultate erzielt." Eins von diesen so zergliederten Thieren war ein Löwe; und auf dieser sichern Grundlage der inneren Anatomie begann der junge Künstler seine fortgesetzten Studien, welche ihren Abschluß in den vier kolossalen Löwen erreichten, die, nach seinem Modell in Bronze gegossen, jetzt die Basis der Nelson-Säule auf Trafalgar Square zu London schmücken. Man braucht indeß nicht anzunehmen, daß die anatomischen Kenntnisse Landseer's bedeutend gewesen seien. Immerhin waren sie ausreichend genug, um den Bau des Körpers richtig charakterisiren zu können. Indem er aber mehr Werth auf Körperstellung als auf Handlung legte, die Ruhe des Körpers der Bewegung vorzog und sich deßhalb gewöhnte, seine Thiere in weiches Haar, dickes Fell oder Wolle zu kleiden, so setzte er sich nach und nach, wie wenig andere Künstler, über die Anatomie hinaus. In seinen späteren Werken waren seine sämmtlichen Thiergestalten kaum etwas anderes als aufgeblasene Bälge.

Es ist bekannt, daß Haydon, dem sein Zögling viel zu verdanken gehabt haben soll, bei seiner vergleichenden Anatomie der Kunst eigenthümliche Theorien zu Grunde gelegt hat. So wollte er die Muskeln des Löwen studiren, um das Ergebniß für die Darstellung der heroischen Körperbildung bei einem Krieger zu verwenden, — jedenfalls eine wunderliche Verirrung. Ein ähnlicher Gedankengang mag freilich den griechischen Künstlern in einzelnen Fällen nachgewiesen werden können, so besonders bezüglich der Behandlung des

Zeuskopfes, bei welchem sie die Stirn und das mähnengleiche Haar vom Löwen entlehnten. Landseer hatte indeß zu wenig von einem Philosophen, um sich durch solche Grundsätze beeinflussen zu lassen; und doch ist nicht zu verkennen, daß er, wenn auch nicht in der Gestalt, so doch im seelischen Ausdruck die verschiedenen Thiergattungen in einer Weise durch einanderwarf, die man wohl als „Darwinisiren" bezeichnen kann. So verfiel er in das Schwächliche, Gezierte und Gemachte und verlor das Individuelle und Kraftvolle der natürlichen Erscheinung. In seinem Streben, aus Thieren mehr als Thiere zu machen, erreichte er nur das Gegentheil; er gerieth in denselben Irrthum wie die Anthropomorphisten, indem er den Thieren menschliche Empfindungsweise unterschob, ein Fehler, dessen sich auch Kaulbach in seinen Illustrationen zum Reineke Fuchs schuldig gemacht hat.[1]) Innerhalb der erlaubten Grenzen bewegt sich indeß das Gemälde Landseer's mit dem glücklich gewählten Titel: „Würde und Unverschämtheit", erstere durch einen alten Schweißhund, letztere durch einen kleinen schottischen Dachshund repräsentirt; beide aus ein und derselben Hundehütte herausblickend. Ebenso kann bei dem Bilde „Alexander und Diogenes" kein Tadel gegen ihn wegen Herabwürdigung des Menschlichen erhoben werden; hier ist eine Hundegruppe in einer Situation gegeben, die allerdings mit den Umständen, unter denen Alexander mit dem Cyniker zusammentraf, manche Vergleichungspunkte bietet. Dagegen ist die „Niederlage des Comus" eine Beleidigung des guten Geschmacks und sittlichen Gefühls; auf den Thiergesichtern dieses Bildes sind menschliche Begierden zum Ausdruck gebracht, die ganze Scene athmet Liebe und Leidenschaft. Diese Komposition aus dem Jahre 1843 ist die Skizze zu einem der Freskogemälde, welche Landseer für den verstorbenen Prinz-Gemahl in dessen Sommerwohnung im Garten zu Buckingham Palace in London ausführte.

Landseer war das verzogene Kind des Glücks. Im frühesten, nach den Gesetzen der Royal Akademy zum Eintritt in dieselbe berechtigenden Alter, nämlich in seinem vierundzwanzigsten Lebensjahre wurde er Associate derselben, vier Jahre später, also im Jahre 1830 ordentliches Mitglied (full member); im Jahre 1850 endlich erhielt er von der Königin die Ritterwürde. Bei der Pariser Weltausstellung im Jahre 1855 war er der einzige englische Künstler, dem die große goldene Medaille zuerkannt wurde; und nach dem Tode von Sir Charles Eastlake bot man ihm das Präsidium der Akademie an, dessen Annahme ihm aber seine erschütterte Gesundheit verbot.

Bei Hofe in hoher Gunst, wurde Landseer von der fashionablen Welt gefeiert und auf den Händen getragen; kein Wunder, daß, wie es gewöhnlich zu geschehen pflegt, seine Kunst dabei zu Schaden kam. Er kündigte der Natur die Lehnspflicht und opferte die Wahrheit dem Bestreben, Beifall zu ärnten; er wurde nachlässig im Studium, verlor die Lust zur Arbeit, und die Folge war, daß, während er in seinen früheren Gemälden der Naturwahrheit mit Sorgfalt nachging, seine späteren Werke sich durch Unnatur und Flüchtigkeiten kennzeichnen. Er vertraute auf seinen großen Ruf, und das kaufende Publikum und die Tausende, welche sich in die Ausstellungen der Royal Akademy drängten, leisteten durch ihren Applaus seinen Schwächen bis zum Aeußersten Vorschub.

Wenige Maler haben so rastlos gearbeitet wie Landseer; die Ausstellungskataloge der Akademie sind Zeugnisse dafür; seit dem Jahre 1815, in dem er zum ersten Male ausstellte, bis zu seinem Todesjahre war er nur sieben Male nicht vertreten. Sodann

1) Der Vorwurf dürfte nicht ganz gerecht sein, da die Thierfabel von einem andern Gesichtspunkte betrachtet sein will. Anm. d. Red.

stellte er innerhalb der Jahre 1818 bis 1865 in British Institution nicht weniger als neunzig Gemälde aus, darunter einige seiner glücklichsten, wie „Die beiden Hunde", „Der Schweißhund", „Das Adlernest", „Wohlerzogene Modelle" und „Der häßliche alte Boz". Die nach des Künstlers Tode veranstaltete Ausstellung seiner gesammelten Werke wies 314 Oelgemälde, 146 Skizzen und Zeichnungen und 2 Skulpturwerke auf.

Landseer war in der Wahl seiner Vorwürfe überaus glücklich, und nur wenige Künstler haben mit einem schärferen und sympathischeren Auge die Natur zu ergreifen gewußt. Auf einen Blick sah er, wo sich ihm ein Vorwurf bot, und die Idee, einmal erfaßt, wurde mit einer Klarheit und Sicherheit durchgeführt, daß sie in ihrer einfachen, breiten Wiedergabe auf Jedermann überzeugend wirkte. Der Künstler war in der That meistens zu schnell fertig, die Mittel, die er anwandte, zu natürlich; er hatte nicht die Gabe, mit seiner Kunst Verstecken zu spielen, und so waren seine Effekte nicht selten berückend und sein Machwerk ein freundliches Gaukelspiel. Landseer war ein Mann von Welt, er kannte das Publikum und verstand sich darauf, Beifall zu erringen. Gleich seinen akademischen Collegen war er besonders darauf aus, die Anerkennung des Publikums mit dem möglich geringsten Aufwande an Zeit und Nachdenken zu gewinnen. Seine Erfolge sind größtentheils auf sein „savoir faire" zurückzuführen. Niemals wußte ein Maler sich besser mit seinen Gegenständen abzufinden, als er, der mit der Sicherheit geometrischer Gesetze über sein Material disponirte. Seine Hauptgestalten postirte er auf dem wirksamsten Punkte, und um sie herum vertheilte er die nebensächlicheren Motive, oft in cirkularer Anordnung, bald mehr hervorgehoben, bald mehr zurückgehalten, wie es gerade der Fall erforderte, und je nach der Bedeutung, die sie für das Ganze hatten. Ueberdies war es ihm immer darum zu thun, seinen Gemälden einen poetischen Hintergrund zu geben, den Beschauer mit einer freundlichen Erzählung zu unterhalten, was ihm in der That auch öfters gelang. So zeigt uns der „Friede" ein Schäfchen, welches seine Mahlzeit an Kräutern hält, die während der Jahre des Friedens aus der Mündung einiger Kanonen hervorgewachsen sind. Ein anderes Mal wird er dramatisch und empfindsam, wie in dem Bilde „Adler, eine Schaar Schwäne angreifend", oder er führt uns eine grausige Scene aus der Polarwelt vor, wo Eisbären über die Leichen verunglückter Nordpolarfahrer herfallen.

Obgleich Landseer den Geschmack an literarischer Beschäftigung und an studentischen Gebräuchen nach Art Sir Charles Eastlake's und einiger anderer Akademiker nicht theilte, so zeigen seine Werke gleichwohl eine Fülle von Phantasie und Witz, eine Leichtigkeit der Erfindung und eine Gewandtheit im Ausdrucke, welche ihm eine glänzende Laufbahn auf literarischem Gebiete gesichert haben würden. Nicht nur, daß seine Bildergeschichten sich gut lesen lassen, auch die Benennungen, die er für jedes einzelne Bild ausfindig zu machen wußte, erregen die Aufmerksamkeit und die Neugierde wie der bestgewählte Titel eines Buches. Greifen wir aus seinen Werken beispielsweise nur einige heraus: „Ein ausgezeichnetes Mitglied der menschlichen Gesellschaft", „Es ist noch Leben in dem alten Hunde", „Der Hauptleidtragende um den Hochlandsschäfer".

Landseer und seine Schöpfungen tragen ein echt englisches Gepräge. Den Kontinent hat er nur flüchtig besucht, und wenn auch seine früheren Werke einen Einfluß der holländischen Schule nicht verkennen lassen, so hat er sich doch im Großen und Ganzen seinen eigenen Stil gebildet; er hatte viele Nacheiferer, aber keine Vorgänger. Seine frühesten Entwürfe zeigen, daß er als Jüngling sich draußen umgesehen; der gereiste Mann zog

seine Inselheimat vor. Unter seinen Skizzen sind die nachfolgenden Reminiscenzen an seine kontinentalen Ausflüge besonders interessant: „Skizze aus Mecheln", 1840 (farbige Federzeichnung); „Kanzel aus Belgien" (in Wasserfarben); „Der Pflug", Waterloo 1840 (Bleistiftzeichnung); „Kurgäste an der Quelle zu Aachen", 1840 (Federzeichnung) u. s. w. Landseer's Haupt-Studienrevier war Schottland, dessen malerische Gegenden uns wohl aus Hunderten seiner Gemälde entgegentreten. Hirsche und immer wieder Hirsche, einmal an Bergabhängen kämpfend, ein ander Mal einen See durchschwimmend, um sich den Verfolgern zu entziehen, im Schneetreiben verirrte Schafe, von Hunden aufgefunden, das waren seine beliebten, oft wiederholten Vorwürfe. Die landschaftliche Scenerie, wenn auch für einen Meister des Fachs nicht genügend durchgebildet, zeugte stets von einem für malerische Schönheit voll angelegten Blick. Die Linien der Berge und Thäler gehen trefflich zusammen mit den Thierfiguren, von denen man wohl sagen kann, daß sie mit Rücksicht auf die scenische Wirkung wie die Personen eines Drama's sehr geschickt auf der Bühne zur Geltung gebracht sind. Ueberdies benutzte er die sprichwörtlichen „schottischen Nebel" für seine Bühne als schätzbare Versatzstücke, in der unerschütterlichen Ueberzeugung, daß Alles, was halb verschleiert oder auch ganz und gar unsichtbar sei, nothwendiger Weise den Eindruck des Erhabenen machen müsse.

Im Jahre 1826, zur Zeit als Landseer Mitglied der Royal Akademy wurde, machte er, damals 24 Jahre alt, seine erste Reise in's Hochland, und seit länger als einem Viertel-Jahrhundert lieferte ein großer Theil der populärsten Werke der englischen Schule den Beweis, wie sehr die Liebhaberei für Hochwild, Jagdhunde, Seen und Berge, Nebel und Schnee Schottlands zugenommen hat. Folgende Schilderungen reden für sich selber: „Ernte im Hochland", 1830; „Das Daheim des schottischen Schäfers", 1842; „Eine Ueberschwemmung im Hochlande", 1860; „Sport im Hochland"; „Inneres einer schottischen Hütte", 1831. Dieses letztere, verhältnißmäßig frühe Gemälde Landseer's zeigt ihn zu jener Zeit unter dem Einflusse Sir David Wilkie's und unter dem der schottischen Schule im Allgemeinen. In dieser ersten Periode seiner künstlerischen Thätigkeit malte er mit Asphalt, dessen verderbliche Nachwirkungen später, im Jahre 1840 bei dem berühmten Gemälde „Laying down the Law" in stark sichtbaren Rissen, welche sich über die ganze Leinwand wie ein Netzwerk ausbreiteten, zu Tage traten.

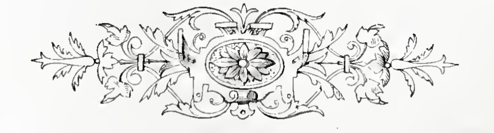
Landseer wurde während seiner Studienreisen auch mit Walter Scott bekannt, und etwa um das Jahr 1831 malte er ihn sammt seinen Hunden. Aus dieser Bekanntschaft ist jedoch ein größerer Einfluß des berühmten Schriftstellers auf den Künstler nicht nachzuweisen. Scott lebte in mittelalterlichen Anschauungen, unter alten Waffenstücken und verschlissenen Teppichen; Landseer dagegen gehörte ganz der modernen Zeit an; er war ein Modeheld und seine Werke nur für den Salon berechnet. Zu der Zeit, wo Landseer sich in Schottland aufhielt, hatte er das Privilegium oder nach anderer Meinung das Unglück, für den Hof in Balmoral arbeiten zu dürfen. Prinz Albert galt nämlich für einen kargen Zahlmeister, der die Künstler in ihren Forderungen herabzudrücken suchte und ihnen Aufgaben stellte, welche die Arbeit nicht nur unersprießlich, sondern überdies unerfreulich machten. Jedenfalls gehören die Arbeiten, welche Landseer für den Hof ausführte, zu den schlechtesten, deren er sich schuldig gemacht, so u. A. „Die Königin Viktoria als Königin Philippa und der Prinz-Gemahl als König Edward III.", 1842; „Die Königin in phantastischer Tracht", 1845; und „Die Königin im Loch Muich landend". Rosa Bonheur folgte bekanntlich Landseer's Fußtapfen. Auch sie machte Studienreisen in das

Hochland. Die Lebendigkeit und einfache Natürlichkeit ihrer schottischen Thierbilder stechen aber angenehm ab von der geleckten Glätte und der gesuchten Zierlichkeit in Landseer's späterer Malweise.

Man könnte behaupten, daß Landseer eine Art Zeugniß für die Universalität seines künstlerischen Genies geliefert habe, als er von der Malerei zur Bildhauerkunst überging und die vier kolossalen Löwenfiguren modellirte, welche jetzt an den Ecken der Nelson-Säule auf Trafalgar Square zu London angebracht sind. Er hatte dabei ohne Zweifel einen großen Vortheil vor seinem Zeitgenossen Thorwaldsen voraus, der das Modell für das Monument in Luzern entwarf, ohne vorher einen lebenden Löwen gesehen zu haben. Der König der Wüste, den die Künstler von Rubens bis auf Decamps in wilder Leidenschaft und ruhiger Würde dargestellt haben, bildete bei Landseer für viele Jahre den Gegenstand eingehender Studien. Wie getreu er seine Gestalt und sein Temperament wiederzugeben wußte, ist aus den Bildern „Van Ambrugh in der Löwengrube", „Der Löwe und das Lamm" und aus einer nach einem lebenden Löwen im Londoner Zoologischen Garten angefertigten Oelskizze ersichtlich. Lange war das Publikum in ängstlicher Erwartung, in wie weit der trefflichste Thiermaler unserer Zeit auch in Thon und Bronze sich bewähren würde, und die Verzögerung der Ausführung des Auftrages bewies dann auch, daß Landseer bei seinem Uebertritt von der Malerei zu der strengern monumentalen Bildhauerkunst großen Schwierigkeiten begegnete. Als die Löwen nun doch endlich fertig geworden waren, zeigte es sich, daß die gehegten Befürchtungen nicht ganz unbegründet gewesen waren: die Löwen waren augenscheinlich nicht das Werk eines Bildhauers, sondern das eines Malers, obendrein eines Malers, der gewohnt war, zu generalisiren, dem es an Geduld fehlte, um sich mit der Detailausführung zu befassen, der daher das Charakteristische der Formen nur in allgemeinen unbestimmten Zügen zu geben wußte. Diese Schwächen in seiner Leistung müssen natürlich um so greller hervortreten, wo wie hier die Figuren auf einem mäßigen Untersatz bei Sonnenlicht den Blicken ausgesetzt sind. Der Modellirung fehlt alle Schärfe und jede Detailbildung, und sie scheint eher mit der Spachtel als mit dem Meißel gemacht zu sein. Dennoch ist diese plastische Schöpfung gleich des Künstlers Malereien von feiner Auffassung, die Gestalten haben den Ausdruck ruhiger, feierlicher Würde; im Großen und Ganzen jedoch können sie mit den berühmten Löwen Canova's und Thorwaldsen's den Vergleich nicht aushalten.

J. Beavington Atkinson.

(Schluß folgt.)



Sienesische Studien.

Von Robert Vischer.

Mit Illustrationen.

III.

Capellina del Martirio di S. Ansano.

Der Ausflug nach jener kleinen Kapelle, welche das erste bedeutsamere Jugendwerk des Pietro Lorenzetti (vom J. 1329) birgt, ist nicht bloß für den Kunstforscher lohnend. Neben dem malerischen Werth der originellen Landschaft bietet er auch den Anblick einer historisch denkwürdigen Stätte, des Schlachtfeldes von Mont'aperto. Ein Deutscher mag sich gern erinnern, daß es Deutsche, von Manfred zugesandte Söldner waren, welche bei jenem gewaltigen Siege über die welfisch gesinnten Florentiner (i. J. 1260) die vorderste Sturmcolonne des sienesischen Heeres bildeten. Die cronica sanese berichtet von 10,000 Todten und 11,000 Gefangenen. Es muß ein freudetrunkener Triumphzug gewesen sein, mit dem erkämpften carroccio, dem Fahnenwagen, oder der „Paniermaschine", wie Joh. Friedrich le Bret in seiner „Geschichte von Italien und allen allda gegründeten älteren und neueren Staaten" (Halle 1780) sagt: „Das zärtliche Geschlecht von Siena ward selbst kriegerisch, machte Gefangene und manche führten 30 bis 40 an Stricken einher, denen sie die Beute abgenommen hatten".

Der kleine cypressenbepflanzte Berg, welcher isolirt wie ein Vorposten vor einem holperigen und schmutzgrauen, nur mit wenigen einsamen Pinien pointirten Hügelzuge steht, gewährt einen klaren und überzeugenden Ausblick über die breite Mulde des Schlachtfeldes. Weithin ist Alles bepflügt, und die langhinlaufenden Furchenreihen sehen fast aus wie die Schraffirung eines sicheren, feinfühligen Zeichners.

Die ganze Fläche scheint, wie hier überhaupt alle Thal- und Schluchteinsenkungen, saftiger und fruchtbarer als die mageren Hügelkämme, welche gleichwohl zumeist auch die resignirte Spur des Pfluges zeigen. Doch fruchtbar oder nicht, immer liegt ein eigener Reiz, ein Reiz für sich über diesen seltsamen, ungewöhnlich coupirten Geländen der sienesischen Landschaft. Bei aller Klarheit wirken sie doch freundlich. Die Natur wirkt überall, und auch hier hat sie genug Anziehungskraft, um solche Erinnerungen an Kampf und Blut vergessen zu machen und uns der reinen, zwecklosen Anschauung zurückzugeben. Die Natur sieht ja selber oft wie gemalt, gezeichnet und schraffirt, verzeichnet und verputzt aus. Darum führt sie uns füglich zur Kunst und im vorliegenden Fall auch in die gesuchte Kapelle.

Ich fand sie in vernachlässigtem Zustande. Sie scheint selten, wahrscheinlich nur am Gedächtnißtage des S. Ansano im Gebrauche zu sein. Auch das merkwürdige Bild ist übel mitgenommen und wird wohl bald vollends dahin sein. Der Wechsel von Feuchtig-

keit und Hitze hat die Farbenschichte gelockert und in ihrer Wirkung getrübt. Allein es ist völlig unberührt von fremder Hand und daher ausnehmend lehrreich. Nur die Predella, welche Crowe und Cavalcaselle [1]) gar nicht erwähnen, ist in der Manier der Schule von B. Peruzzi übermalt und hat den ursprünglichen Charakter total eingebüßt. Sie schildert die Martyrien des S. Ansano.



Altarbild von Pietro Lorenzetti in S. Ansano.

Das Altarbild [2]) selbst stellt Maria mit dem Kinde auf einem ächt sienesisch breiten Throne dar. Rechts neben ihr S. Nicola, links S. Antonio, zu dessen Füßen das obligate Ferkel. Hinter dem Throne vier lilienhaltende Engel.

Die dominirende Farbe ist ein zartes Gelb, das sich in einem einfachen Grau, Violett und Lila abdämpft. Das Schwere, Erdige der Verde-Untermalung ist hier geflissentlich vermieden, und Crowe und Cavalcaselle machen mit Recht auf die lichten Fleischtöne und

1) Gesch. der italienischen Malerei. Leipzig 1869. II. Band, S. 291.

2) Der beigefügte Holzschnitt ist nach einer meisterhaft charakterisirenden Skizze des Herrn Charles Fairfase Murray ausgeführt.

warmen Schatten aufmerksam, welche sich — trotz der Alteration der Farbe durch die Feuchtigkeit — keineswegs verleugnen.

Mit den räumlichen Verhältnissen darf man es auch hier nicht zu genau nehmen; denn Maria im Mittelgrunde ist eine Riesin im Vergleich zu den vorne stehenden beiden Heiligen. Ebenso sind wieder die Engel hinter dem Throne verhältnißmäßig zu groß. Das Auge der Zeit überhaupt war ja hierin noch achtlos und ungeschult. Zudem ist es wahrscheinlich, daß der Künstler, wie anderwärts seine Zeitgenossen, hiedurch die Macht und Ueberlegenheit des Himmlischen symbolisch ausdrücken wollte.

Die Komposition ist durchaus streng und altschematisch. Die großen Massen kommen zur Geltung und sind mit Behutsamkeit detaillirt, so daß der Widerspruch gegen die Einfachheit des Ganzen nicht störend wird. Was uns an der persönlichen Erscheinung auffällt: die große Zartheit der Haar- und Händebildung — man sehe z. B. die feine Hand des heiligen Nicola mit dem niedlich abgereckten kleinen Finger — wiederholt sich dann im Ornamentalen, im Gewandschmuck, das ganze priesterliche Obergewand der Figur ist mit minutiösen Stickereien übersät, ebenso Gewandsaum und Unterkleid der Madonna, Aermel und Brust der Engel. Diese kleinen Arabesken sind mit einer so freien, ächt künstlerischen Delikatesse vorgetragen, daß man nicht wohl etwas Besseres finden möchte.

Hierin offenbart sich, was hinter dem ganzen Habitus dieser altsienesischen Bilder sich versteckt, das Gepräge der Miniaturmalerei. Die Empfindung und das Geschick hat sich gewiß wesentlich an Miniaturen herangebildet und so macht sich diese Gewöhnung auch bei großen Bildern immer wieder extra im Kleinen geltend.

In dem Typus der Madonna zeigt sich ein selbständiges Hinausgehn über Duccio. Man sieht, Pietro hat es hier einmal unternommen, eine allgemeine, objektive Würde zum Ausdruck zu bringen. Besonders der untere Theil des Gewandes von den Knien herab ist von großer, klar stilisirter Feierlichkeit. Der Oberleib mit den Armen ist knapp und beinahe faltenlos vom Mantel zusammengehalten, wie noch lange später bei diesen Altsienesen. Ob dies als eine volle Konsequenz des damaligen Mantelschnittes und der Sitte zu betrachten ist? Gewiß ist es eben auch ein künstlerischer Archaismus, halb Unbehülflichkeit, halb gewollte Wirkung; denn noch heute sieht es schlicht und züchtig aus. — Durch diese Einfachheit der Obergewandung ist nun bereits die Majestät der totalen Erscheinung moderirt und beschwichtigt, noch mehr aber durch die altsienesisch feinen und schmalen Hände (deren linke das Kind unter der Achsel stützt, deren rechte im Gelenk einen Halt für dessen Füßchen bildet). Ein Schleier fällt ihr über die halbe Stirne und auf den Seiten zierlich gefältelt über die Brust herab und bildet so nebst Krone und Heiligenschein einen feierlichen Rahmen für das Gesicht, dessen ernste Miene nun das eigentliche Problem des Meisters gewesen zu sein scheint. Gelöst ist es freilich mangelhaft und ich begreife rein nicht, wie Crowe und Cavalcaselle diese Maria als die „schönste" der sienesischen Schule bezeichnen können. Im Vergleich zu ihren lieblichen sienesischen Namensschwestern erscheint ihr Gesicht eher häßlich; denn der kleine Mund dieser himmlischen Königin ist über dem strengen Herabziehn der Winkel schief und mürrisch geworden, auch schielt sie ein wenig nach einwärts. Dieser strapismus internus ist noch peinlicher als der externus, für welchen viele unserer altdeutschen Meister noch anderthalb Jahrhundert später eine solche Vorliebe hatten. Der externus kann ein andächtiges Hinschau'n in die Ferne, der internus ein zerstreutes, trunkenes Vorsichhinblicken und in sich Hineingesunkensein, immerhin also auch wie jener eine Art von gegenstandsloser Contemplation repräsentiren.

Doch darf es in beiden Fällen nur ein leiser Anflug von strapismus sein, sonst entstellt es eben wie alle Abnormität.

Das Kind ist halb aufgerichtet, stützt sich mit der Rechten auf sein Knie und wendet die Linke wie das Gesicht nach dem heiligen Antonius. Die in der Verkürzung der Zehen verzeichnete beinahe tatzenhafte Form des Füßleins und das Aufstützen desselben auf das Handgelenk der Mutter, sowie die langrunde Form des Kopfes findet sich auch bei Duccio, während die unklare Abwendung zum h. Antonius ein selbständiger Versuch zu sein scheint. Nacken, Schulter und Hüfte sind um einen guten Grad breiter als bei jenem.

Die beiden Heiligen sind ächte, makellose Vertreter der männlichen Phantasie unseres Meisters. Die Gewandung in ihrem strengen, wenig modulirten Falle ist vollkommen groß und dem Geiste des Ganzen gemäß.

Die Engel mit ihrem demüthig geneigten Häuptern, zartsinnigen Augen und über den Nacken fallenden Löcklein sind trotz ihrer beinahe senkrechten Stirnen (vgl. Crowe und Cavalcaselle II, S. 291, Note 6) keineswegs jener specifisch sienesischen seelenvollen Anmuth baar, welche schon Duccio aufweist, welche dann von Schritt zu Schritt feiner und inniger wird und endlich in Simone Martini's S. Maria Magdalena, S. Katharina, S. Agnese (Seminario Vescovile, Pisa) und S. Elisabetha von Ungarn (S. Francesco, Assisi), sowie in den noch mehr der Antike genäherten Frauenköpfen des Ambrogio Lorenzetti ihre höchste Entwickelung erreicht.

In der benachbarten Kirche der compagnia a Dofana, welcher diese Kapelle angehört, möge man noch vor der Heimkehr eine in der Manier von B. Peruzzi gemalte Madonna mit Kind bemerken, welche meines Wissens noch nirgends erwähnt ist. Der Typus der Mutter zeigt den antikisirenden Geschmack des Genannten. Etwas störend ist nur ein übertriebener Schatten an der Nase, sowie die starke Brust. Die nackten Beine des Bambino sind gut modellirt.

Sonst bietet die Kirche für unsere Betrachtung keinen weiteren Stoff.

IV.
In der Domsakristei.

Es ist instruktiv, unmittelbar nach diesem Jugendwerke des Pietro Lorenzetti in der Sakristei des Domes das besser erhaltene Altarbild zu betrachten, welches er dreizehn Jahre später, laut Inschrift im Jahre 1343 gemalt hat. Er zeigt sich selbst darin in seiner Reife und gewährt zugleich eine Vorstellung von dem raschen Aufgange des frisch erregten malerischen Sinnes jener Zeit überhaupt. Der Gegenstand, die Geburt Mariae, ist in Form eines Triptychon dargestellt und dem entsprechend sachlich wie kompositionell in drei Theile getheilt. Im mittleren überhöhten Hauptheile sieht man die heilige Anna im Bett liegen. Vor ihr auf dem Boden knien zwei Wärterinnen und baden das neugeborne Kind. Unten an ihrem Bette sitzt ein Mädchen mit einem Fächer. Im rechten Altarflügel nähern sich zwei Mägde, die eine mit einer Kanne, die andere mit frischen Linnen. Die Trennung dieses Theiles ist nur eine rahmenartige. Dieser wie der Hauptheil stellen ein und dasselbe Gemach dar, bloß für den Blick durch einen Pfeiler geschieden. Der linke Altarflügel dagegen zeigt in einem Vorraume oder Gang Joachim, mit seinem Freunde auf einer Bank sitzend und von einem Diener Bericht über den Stand der Angelegenheit entgegennehmend.

Der beigefügte Holzschnitt [1]) gibt einen Begriff von der Sinnigkeit und feinen Grazie der Anordnung. Hiermit stimmt aber auch die ganze Ausführung, der leckere Vortrag wie die miniaturartig muntere Kolorirung überein. Eine nähere Angabe der Farben ist vielleicht nicht unwillkommen. Der Wandteppich weiß mit rothen, zierlich gemalten Stickereien. Anna's Gewand violettbraun. Ihr Kopftuch gelb. Das Kissen roth mit goldener



Geburt Mariae von Pietro Lorenzetti.

Stickerei. Die gelbliche Bettdecke schwarz karrirt. Das Kleid der Magd mit der Kanne und der Wärterin roth, das des Dieners und der Magd mit Linnen blaßblau, das von Joachim's Freund dunkelgelb, das Joachim's und des Mädchens mit dem Fächer scharlach. Der Fächer schwarzrothgolden. Die Deckenfelder blau mit goldnen Sternen.

Am wenigsten Leben hat leider die Hauptfigur der Wöchnerin, welche mit den herben Mundwinkeln — einer Eigenthümlichkeit Pietro's — doch etwas grämlich und nichts-

1) Facsimile nach einer Skizze von Ch. F. Murray.

sagend dreinschaut. Auch die Wärterinnen mit dem Kind sind nicht gerade ausgezeichnet. Dagegen ist alles Uebrige vortrefflich, so das liebliche Mädchen mit dem Fächer. Die Magd mit der Kanne ist von geradezu klassischer Anmuth und gehört entschieden zu den besten, freiesten Leistungen altsienesischer Kunst. Der Gesichtstypus dieser Figur ist eigentlich derjenige, welchen wir von Pietro's Bruder Ambrogio gewohnt sind. Dagegen zeigt der gegen das Handgelenk stark angeschwollene Unterarm (bei der Kleinheit der beigefügten Skizze nicht ersichtlich) ein Merkmal Pietro's, welches ihn von seinem Bruder, wie von den übrigen Kollegen unterscheidet. Die Gestalt Joachim's und seines Freundes hat etwas Duccieskes. Die harrende ernste Haltung des Freundes, der trutzige, stiernackige, hinhorchend vorgebeugte Kopf Joachim's, die respektvolle Stellung des Dieners, der zu flüstern scheint, die großen einfachen Linien der Gewandung, alle diese Faktoren, welche so mächtig und feierlich wirken, beschwichtigen sich wieder dem gemüthlichen Geiste des Ganzen zuliebe in der schlank durchbrochenen Architektur und in der Freundlichkeit des Kolorits.

Crowe und Cavalcaselle in ihrer Gewohnheit, mit ungeheuren Luftsprüngen nach weit Zurück- oder Vorwärtsliegendem Aehnlichkeiten aufzusuchen, finden nun, daß „diese Gestalten in ihrer gewaltsamen Bewegung an die Propheten und Sibyllen Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle erinnern." Im Grunde haben wir es eben hier mit einem bestimmten Typus der italienischen Phantasie zu thun, welcher vom Ende des XIII. Jahrhunderts bis zum abermaligen Ableben der Kunst, allerorten mit mehr oder weniger Wucht hervortritt. Es ist der Idealtypus kühner, wild erhabener Männlichkeit, der gewissermaßen schon mit seiner Erscheinung droht, das Pathos eines einseitig gesteigerten Seins. In der Antike war er kaum im Keime da, war noch „placidum caput", selbst in der momentanen Ausladung des Grimmes, weil eben der Bruch mit der lieben Natur noch nicht vollzogen, weil das Leben noch total war. Nun aber regen sich die Wallungen und Protestationen der Subjektivität, die Bewegungen werden ungestümer, die Blicke bestimmter. Selbst im Zustande der Ruhe verräth sich die Gewohnheit des Kampfes und der Spannung. Der Erste, welcher das, was ich meine, zu vollem Ausdruck gebracht hat, ist Dante. Durch sein ganzes Inferno geht ein dräuender Zorngeist, der sich auch in einzelnen Metaphern nicht verläugnet. Im Purgatorium (VI, 64) blickt Sordello um sich wie ein ruhender Löwe, „a guisa di leon, quando si posa." Auch Duccio, die Pisani und Giotto nehmen schon einen Anlauf, um dieses Ideal im Bild anschaulich zu machen. Um einen großen Ruck bringt es Giacomo della Quercia, dann Donatello weiter. Der wahre, endgültige Repräsentant desselben ist schließlich der Moses von Michelangelo. — Auf der andern Seite bekommt aber auch die positive Erregung, die Liebe gleichsam einen Stich, etwas Gährendes, Vibrirendes, was der harmlosen Heiterkeit und Grazie der Antike nicht innewohnte. Im Paradiso (XXXI, 49) heißt es: „Ich sah liebüberredende Gesichter, mit fremdem Licht gesäumt, und eignem Lächeln und Thun, mit jeder Ehrbarkeit geschmückt." Die Gestalten bekommen den Duktus des absolut Seelenvollen, sie heben und neigen sich wie Lilien, sie glühen und strahlen von Seligkeit. Das Problem dieses Ausdruckes von Liebreiz beschäftigt die ganze gothische Malerei und Skulptur; allein seine intensivste Verherrlichung hat er durch die altsienesischen Meister erfahren.

Auf Pietro Lorenzetti zurückzukommen, bemerken wir, daß gerade das Letztere, der Ausdruck des Minniglichen, bei ihm nicht in demselben Kraftmaße zu treffen ist wie bei Ambrogio und Simone Martini. Hier in diesem Bilde ist es nur die wunderbare Gestalt

der kannetragenden Magd,[1]) womit er sich einigermaßen der seelenvollen Milde seines Bruders nähert.

Sehen wir aber von diesem bestimmten Gesichtspunkt der Typenbildung ab und betrachten das Bild als Ganzes, so sind wir doch weit entfernt, den Geist altsienesischer Sinnigkeit und Zartheit in demselben zu verkennen. Von byzantinischem Schematismus spürt man hier in der That sehr wenig, dagegen ist man erstaunt und gerührt von der einfach menschlichen, familiären Auffassung. Die ganze Sorglichkeit des Vorganges, das Treiben der Wärterinnen, die Geräthe, das wohlgemachte, breite, ächt italienische Bett der Wöchnerin, das fächelnde Mädchen, die flüsternden Männer im Flur, dazu die freundliche



Zwei Wärterinnen aus P. Lorenzetti's Geburt Mariae.

Räumlichkeit, die leuchtende, blumenhafte Färbung, das Alles wirkt wie ein liebliches Märchen. In der That suchen wir eine gleich bedeutende Darstellung dieses Gegenstandes aus dem vierzehnten Jahrhundert vergeblich. Giotto's Bild in Padova erscheint kalt und arm daneben in der Form wie in der Auffassung.

Es ist vielleicht der Mühe werth, noch einen kurzen Ueberblick auf die historische Entwicklung dieses Motivs zu werfen. Die erste Darstellung heiliger Geburtsscenen, welche mir bekannt sind, fallen in das vierte Jahrhundert, in dieselbe Zeit, wo der Kultus der Maria als der Gottesmutter anhub. Reliefs auf Steinsärgen, Thüren und Elfenbeindeckeln von Evangeliarien und Schmuckkästchen, Mosaiken und Miniaturen schildern bis

---

1) Vgl. den beigegebenen Holzschnitt nach Ch. F. Murray.

herauf in das elfte Jahrhundert diesen Gegenstand in der ziemlich wenig variirten Form einer nothdürftigen Andeutung. Maria liegt meistens nach Art der Porträtskulpturen, welche auf antiken Sarkophagen angebracht sind, mit wenig erhobenem Oberleibe auf einer κλίνη. Daneben sitzt wie ein Klümpchen Elend ein winziger Joseph und ebenso winzige Wärterinnen baden das Kind. Ohne den gewohnten Beistand von Wärterinnen konnte man sich auch die Geburt Christi nicht vorstellen. Hinter Maria erhebt sich gewöhnlich ein Hügel, über welchem Engel erscheinen. Im elften und zwölften Jahrhundert, wo die Skulptur sowohl mit Bezug auf die Technik als auf Draperie und Anatomie die antiken Vorbilder, namentlich etruskische und römische Sarkophage wieder unmittelbar zu Hülfe nahm, that auch dieses Motiv einen ersten Schritt aus dem todtenhaften Bann seiner bisherigen Erscheinung. Wir haben gleich im Dome selbst ein Beispiel an der Marmortafel, welche in der Kapelle di S. Ansano in die Wand gemauert ist, einem Ueberrest der ehemaligen Chorschranke aus der Pieve von Ponte allo Spino bei Siena. Die größere Feinheit der Technik, welche hier sogar das Muskel- und Blutleben zu markiren sich bemüht, erweist sich wie immer als gleichbedeutend mit größerer Belebung. Besonders die Köpfchen von Ochs und Esel sind lebendig ausgeführt. Das Nähere hierüber gibt H. Semper in seiner „Uebersicht der Geschichte toskanischer Skulptur" (S. 13). Diese Reliefs eines unbekannten Bildhauers nähern sich schon dem Stile Niccolo Pisano's. — Von ebendiesem ist die Marmorkanzel des Domes hergestellt und an derselben auch eine Darstellung von Christi Geburt, woran besonders die das Kind waschende Wärterin wegen der antikisirenden Behandlung auffällt. Auch hier ist die ganze Anordnung nach Art der etruskischen und römischen Reliefs eine sehr gedrängte. Die κλίνη der Maria, deren oberer Theil, ähnlich wie bei byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes, an ein Miniaturhäuschen sich anlehnt, gibt ein Bild von der Noth oder Naivität jener Zeit bei Verkürzungen. Niccolo wendet sie einfach in die Flächenansicht herum und läßt ihren hinteren Rand rahmenähnlich den Kontur von Madonna's Gestalt begleiten. Es ist dies derselbe Fehler, worin — freilich in noch auffälligerem Grade — Niccolo's byzantinische Vorgänger befangen waren. In dem martirologio greco der vatikanischen Bibliothek (IX. — X. Jahrh.) befindet sich eine Geburt Mariae, wo dies sehr evident wird. Drei Wärterinnen, in deren Haltung und Gewandung noch etwas von antikem Stilgefühle nachklingt, reichen der Wöchnerin mit Speisen belegte Teller o. a. dar, welche wie die κλίνη derselben en face herumgedreht sind, so daß ihr Inhalt nothwendig herunterfallen müßte. Auch hier scheint der Schauplatz im Freien zu sein. Desgleichen jener der Geburt Johannes des Täufers, wie sie in einem Evangeliarium des Vatikans aus dem XII. Jahrhundert dargestellt ist. Die Wöchnerin in schwarzem Gewand, auf einer reich verzierten κλίνη, neben ihr ein ebenso prächtiges κλινίδιον, das für das Kind bereit gemacht wird. Die übrigen Figuren in überhöhter Anordnung auf willkürlich, ohne irgend welche räumliche Konsequenz angebrachtem Stufen- und Mauerwerk. Ein einfaches Zimmer darzustellen, war, scheint es, ein zu schwieriges perspektivisches Problem geworden.

In das Jahr 1306 fällt das Fresko der Geburt Mariae, das uns von Giotto in der Scrovegnikapelle zu Padova erhalten ist. Die Architektur ist hier noch zum bekannten giottesken „Vogelkäfig" zusammengeschrumpft. Die heilige Anna blickt mit starrem Gesicht zum Kinde hin, das ihr von einer Wärterin dargeboten wird. Der Vorgang ist entschieden äußerlicher aufgefaßt und kärger behandelt wie die Geburt Christi ebendort, wo die Mutter sich in so edler, liebevoller Geberde zum Kinde herüber wendet. Dies Fresko der Geburt

Mariae scheint überhaupt nur einen untergeordneten Bestandtheil, eine Art Orientirungsstufe im ganzen Freskencyklus zu bilden. Wenig verschieden von dieser Auffassung ist die der Schüler Giotto's. Man vergleiche die betreffende Darstellung des Taddeo Gaddi in der Baroncelli-Kapelle zu Florenz (c. 1330), sowie das gleichfalls giotteske Fresko in der Unterkirche von S. Maria Novella. Dagegen nimmt Giovanni Milano wie überhaupt, so auch bei der Schilderung dieses Gegenstandes in der Kapelle Rinuccini von S. Croce eine vermittelnde Stellung zwischen Giotto und den Altsienesen ein. Feingefühl und energische Wahrheit reichen hier einander die Hand. Von den übrigen Giottisten hat sich an diesem Gegenstande noch Agnolo Gaddi in der Pieve zu Prato ausgezeichnet. Auch er legt schon ein ziemliches Gewicht auf die Anmuth der Wärterinnen. Ueberhaupt fehlt es ja dem giottesken Stile keineswegs an Organen, um auch solchen Motiven gerecht zu werden; das beweist er mit seinen schlanken, stillschönen, ernsten Frauentypen allerorten. Doch die strenge, praktische Objektivität, welche ihm zu Grunde liegt, verschmäht es leicht, nach dem Leiseren hinzuhorchen, sie wirft sich naturalistisch auf das Faktische, auf die Manipulation mit dem Kind, welches z. B. bei Giotto selbst eine Grimasse schneidet, da ihm die Wärterin die Nase zuhält. Daß dabei die allgemeinen Vorzüge der großartigen giottesken Technik sich nicht verbergen, versteht sich wohl, sie treten nur in keinen spezifischen Zusammenhang mit dem Geiste des Gegenstandes. Diesem kommt das altsienesische in's Einzelne gehende Verfahren von Hause aus wärmer entgegen.

Später dann mit dem Aufgange der Renaissance, wo das frei werdende Können jedem Gegenstande seine natürliche Entfaltung zu geben sucht, wo die lokalen Gegensätze mehr und mehr in einander überwirken und sich ausgleichen, da gelangt nun auch dieses Motiv zu voller Lebendigkeit. Ja es scheint, als ob die bedeutendsten Meister sich mit einem besonderen Behagen daran gemacht hätten, so liebenswürdig ist es meist behandelt. Und daher verlohnt es sich wohl, diesen Versuch, eine vergleichende Kunstgeschichte der Wochenstube zu skizziren, mit den nöthigsten allgemeinen Grundzügen abzuschließen.

Ein Hauptmerkmal der italienischen Darstellungen dieses Inhaltes ist der durchaus repräsentative Charakter, den der klassische Südländer auch an diesem intimen Motive nicht verläugnen will. Die Räumlichkeit, wo die Handlung vor sich geht, ist südlich frei, luftig, hallenartig, häufig von aristokratischer Pracht. Nachbarinnen, Verwandte treten herein, meist zahlreich und in feierlicher Haltung, wie im Corso oder bei Processionen Man vergleiche die beiden Fresken von Ghirlandajo in S. Maria Novella zu Florenz, sowie ein dem Ghiberti zugeschriebenes Relief im Kensington-Museum. Je weiter es aber in die Renaissance hinein geht, desto lebendiger und erregter wird ihre Haltung. Ebenso steigert sich das Gebahren der Wärterinnen, besonders aber ihre Zahl. Bei Giulio Romano, Francesco Albani u. a. sehen wir einen wahren Rudel von Wärterinnen wie im Wirbel sich durcheinander tummeln. Schon in Ghirlandajo's Geburt Mariae fällt die lebhaft geschwungene Bewegung auf, womit die Wärterin zur Rechten Wasser in das Becken gießt. Ebenso beschleunigt sich der Gang der Mägde, die den besuchenden Frauen mit Obstkörben, Geflügel, Weinbottiglien folgen, schon bei Filippo Lippi in seiner Geburt Mariae (Florenz, Gall. Pitti), Benozzo Gozzoli in seiner Geburt des Esau und Jakob (Pisa, Campo Santo), Ghirlandajo in seiner Geburt des Täufers zu hurtigem, gewandflatterndem, windrauschendem Laufe. — Es bildet sich bei dieser Gelegenheit der eigene ächt italienische Idealtypus der anmuthigen Magd aus, welcher übrigens bereits in so mancher Stelle der Bibel und Heiligenlegende in verwandter Weise dichterisch vorbereitet

ist und welcher andrerseits von der antiken Kunst häufig und mit Nachdruck vorgeführt wird. Unter den Fresken der Titusthermen (freigelegt 1506) befindet sich eine Geburt des Bacchus, welche vielleicht — neben anderen nicht mehr überlieferten Darstellungen von Geburtsscenen oder von anderen häuslichen Vorgängen ähnlicher Configuration, z. B. von Sterbescenen — den und jenen unter den Malern des Rinascimento zu typischer Gestaltung wieder auf's Neue angeregt hat.

Das Motiv der hereintretenden Freundinnen und Verwandten bildete dagegen Anlaß zu etwas schlechthin Modernem, zur Darstellung holder, seelenvoller Frauenerscheinung mit dem Ausdrucke individuell vertiefter Geistesart, heller entwickelter Gesittung, zum weiblichen Ideal-Porträt. Die Fresken dieses Gegenstandes von Ghirlandajo, Andrea del Sarto, Pachia, Giannicola di Paolo geben uns eine klare Anschauung hiervon. Es ist eine liebenswürdige Mischung von unbekümmerter, sittiger Naivität und leise bewußter Grazie, womit solche Gestalten zu sagen scheinen: „Siehe, da bin ich, Giulietta, und da ist Laura, meine Schwester! Wir sind beide gar schön heute, haben unsre kostbarsten Kleider angethan zu Ehren dieser begnadeten Mutter und dieses heiligen Knäbleins.“ —

Die Wöchnerin liegt gewöhnlich ziemlich indifferent und uninteressant im Mittelgrunde, sodaß sie häufig über den übrigen Gestalten völlig außer Acht kommt. Von späteren Meistern wird sie vollends ganz zurückgedrängt, z. B. von Domenichino, Francesco Albani. Der letztere verlegt sie in den durch einen breiten Stufenaufgang erhöhten Hintergrund einer imposanten Treppenhalle. — Das Bett und hiermit die allgemeine Körpererscheinung der Daliegenden ist meistens im Profil genommen, während sich ihr Oberkörper nach Vorne wendet, wo sich die Mägde mit dem Kindlein beschäftigen. Fra Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli machen in den erwähnten Bildern eine Ausnahme, indem sie das Bett ganz in der Verkürzung nehmen. Freilich mit wenig Glück; denn die gute Wöchnerin, welche, dem Beschauer zugewandt, aufrecht im Bett sitzt, scheint keine Beine zu besitzen. Diese perspektivisch darzustellen und zwar vollends unter einer Decke, waren beide Maler noch nicht im Stande. Das Bett dehnt sich dabei im Bilde Benozzo's so sehr in die Breite, daß man glauben möchte, die Wöchnerin liege quer darin. Beide Bilder nehmen überhaupt eine absonderliche Stellung ein. Filippo's Rundbild ist eigentlich ein Idealporträt der Jungfrau mit dem Christuskind, resp. eines von Filippo mit Vorliebe benutzten Modelles, das in seiner realistischen Erscheinung mehr durch die geistige Potenz seiner Unschuld und Naivität als durch äußerliche gattungsmäßige Schönheit wirkt. Die Scene ihrer Geburt ist im Hintergrund angebracht, zugleich rechts auf einer Stufe die Begegnung Joachim's mit Anna. Der ganze Geist dieses Bildes ist schlicht, bürgerlich, halb deutsch mit Abzug des schwungvollen Ganges der Mägde und der Kahlheit und Offenheit des Raumes. — Die Geburt des Esau und Jakob von Benozzo Gozzoli fällt auf durch die unruhige überladene Komposition. In seiner Munterkeit und Plauderlust kümmert sich dieser Meister hier — wie auch sonst nicht selten — um die alte Tradition blutwenig. Die Wöchnerin hockt mit ihrem sonderbaren Bett in einem solchen Nest und Knäuel von Weibern drin, daß man sich eigens und mit Mühe orientiren muß. — Dies sind aber Ausnahmen; im Allgemeinen halten die Italiener bei diesem Gegenstande an der althergebrachten klaren und leichtgestaltsamen Profilanordnung fest.

Wenn wir nun aber einen raschen Blick hinüberwerfen nach den altdeutschen Meistern, so fällt uns das Gegentheil, die häufige Anwendung der Tiefenrichtung auf. Schon in der gothischen Periode sehen wir auf so manchem Altarbilde, selbst auf Altarreliefs die

Wöchnerin verkürzt daliegen und dem zufolge das Verhältniß der übrigen Figuren in eine andere, gewöhnlich in eine ausdrücklichere Beziehung der Pflege zu derselben gebracht. Auch bei Sterbescenen zeigt sich die Vorliebe für diese Anordnung (Jan Joest's Tod Mariae in München). — Allerdings fehlt es nicht an Beispielen, wo die Profilrichtung gewählt ist, so in der Geburt Mariae auf dem geschnitzten Altarwerk in der Marienkirche zu Lübeck, in dem bekannten Holzschnitte von Albrecht Dürer u. a. Dies verändert aber nichts an dem Satze, daß der nordische Künstler mit mehr Nachdruck in die Tiefe des Raumes eingeht. Die ernstere Gemüthsvertiefung kann ihr äußeres Symbol, die Linien- und Luftperspektive, nicht gut entbehren. Und so kommt es, daß wir an solchen Darstellungen unserer alten Meister die freundliche Aufnahme des Gemaches trotz seiner geringeren Pracht mit einer besonderen Kraft empfinden müssen. Es ist ganz eine heimliche, warm beschlossene, wohlgeordnete, säuberliche, ächte deutsche Schlafstube, in die wir hineinsehen. Ein mäßiger Lichtstrahl fällt aus hohem Fenster in den leise dämmernden Raum herab und vermehrt so den in allem Wunder der Werdung ruhig und stet bleibenden Geist der Sammlung, der uns in dem sorglichen, gemüthlichen, hausbackenen Gebahren der Frauen anspricht. Alles ist schlicht bei der Sache. — Nur ein Bild dieser Gattung ist mir bekannt, welches bei vollem Anklingen dieser Schilderungsweise doch zugleich eine repräsentative Hinwendung zum frommen Beschauer enthält, freilich, nicht in der gelinden, zwanglosen Weise wie bei den Italienern, sondern so wesentlich, daß es hierdurch ganz den Charakter eines Andachtsbildes bekommt: die Geburt des Johannes von Rogier van der Weyden im Städel'schen Institut zu Frankfurt. Während hinten in ihrem Kämmerlein die heilige Elisabeth, wie gewöhnlich mangelhaft verkürzt daliegt, jedoch dessenungeachtet von einer Wärterin pünktlich bedient wird, sind im Vordergrunde, halb herausgestellt vor den gemalten gothischen Thorrahmen, zwei Hauptfiguren angebracht, links ein Mädchen mit dem neugebornen Kinde, dem Beschauer zugekehrt, und rechts der schreibende Zacharias. Dies ist aber eine aparte Auffassung; die durchschnittliche ist schlechtweg sittenbildlich und hat den Ausdruck der Weihe implicite. — Das Mädchen mit dem Kinde in diesem Bilde Rogier's ist gewiß nicht ohne die eigenartige nordische Jungfrauen-Lieblichkeit; allein im Allgemeinen dürfen wir ja bei den Deutschen, vollends da wir eigentlich jetzt bei den Italienern sind, nicht im streng anatomischen Sinne platonische Schönheitstypen aufsuchen. Wir wissen es wohl, die Schönheit, wie sie von unsren alten Meistern gemalt, gemeißelt und geschnitzt wurde, beruht nicht sowohl auf der Vollkommenheit der Einzelgestalt als auf der liebevollen Beschreibung des Ganzen, auf der malerischen Behandlung, welche nichts unbeseelt läßt und ihren höchsten Einsatz in den redlichen Ausdruck der Köpfe legt. So ist z. B. das erwähnte Holzschnittbild Dürer's ein klassisches Zeugniß dafür, wie man sinngetreu sein kann, ohne dabei auch nur mit einem Schatten von obligater Verbindlichkeit sich bei dem Beschauer einzuschmeicheln. Da befinden sich nicht weniger als elf Weiber in der geräumigen Stube, die Wöchnerin, ihr Kind und ein zweites anderes nicht mitgerechnet. Sie liegt im dämmrigen Hintergrunde, aber der Blick schweift theilnahmsvoll über die schmausenden und biertrinkenden Gastweiber hinweg nach ihrer erschöpften Gestalt. Links neben ihr ist eine Wärterin eingeschlafen. Oben über der Scene erscheint traumhaft ein Engel, ein Weihrauchgefäß schwingend. — Nicht immer so stimmungsgemäß, wenn auch meist voll allgemeiner Kunstsinnigkeit ist die Art der Italiener, diese transcendentale Betheiligung anzubringen. Es ist eben das altüberlieferte antike Amorettenmotiv, das ihrem heiteren Sinne, ihrer Spielfreude gefällt. In Ghirlandajo's Geburt Mariae zeigt

sich der Trieb hierzu gleichsam noch erstarrt in dem Puttenfriese, der über dem Bette Anna's sich hinzieht. Andrea del Sarto, der in seinem Bilde gleichen Gegenstandes eine ähnliche architektonische und figurale Anordnung getroffen hat, setzt dann dafür leibhafte Amoretten auf das Himmeldach des Bettes. Später, in der Barockzeit, wird dieses „obere Stockwerk" immer eifriger kultivirt und bei manchem wächst es zu einem ganzen Schwarm von Engeln an, der über der Scene flattert.

Pacchia in der Geburt Mariae (1518, S. Bernardino, dahier), seinem besten Bilde, in welchem sich deutlich die Spuren von Andrea del Sarto's Einfluß offenbaren, läßt die Putten weg; er zeigt sich darin noch als Sienese, daß er den Gegenstand, wenn auch nicht so stilvoll und korrekt wie die großen florentinischen Zeitgenossen, so doch — unbeschadet der Weihe — häuslicher, familiärer, freundlicher als ebendiese behandelt, — ähnlich wie mit seiner alten byzantinisch-gothischen Schilderungsweise der ungleich bedeutendere Pietro Lorenzetti in dem Bilde, von welchem wir herkommen.



Die neue Oper in Paris.

Mit Illustrationen.

Die moderne Musik hat in der Seinestadt ihren mächtigsten Anziehungs= und Entwickelungs=punkt gefunden. Es ist eine unläugbare Thatsache, daß kein Ruf im Reiche der Töne unangefochten dasteht, kein dramatisch=musikalischer Ruhm, sowohl des Komponisten als des Darstellers, vollständig begründet ist, wenn das Talent nicht in Paris die letzte Weihe erhielt.

Amerika, England und Rußland bezahlen die Tenoristen und Primadonnen weit besser als Frankreich. Die Hofopern in Wien und in Berlin führen einzelne Meisterwerke mit unbedingt höherem Verständniß vor, aber Paris windet die Lorbeerkrone um die Schläfe des Tondichters italienischer wie deutscher Herkunft. Es verkündet nach allen Richtungen der Windrose die Namen der begabtesten Sänger und Sängerinnen, die Welt acceptirt fast immer diesen Wahrspruch und die Räume der übrigen Theater hallen dann von dem oft verstärkten Echo des Applauses an der Seine wieder.

Wenigstens standen die Dinge so, als ein wahrhaft genialer Zug in der Entwickelung der modernen Tonkunst herrschte, als Meyerbeer, Rossini, Auber, Halevy, Boieldieu zusammenwirkten und ihre ebenso gewaltigen wie anmuthigen Dichtungen schufen.

Die Pariser Oper war damals gewissermaßen die Basilika, in der sich die Beherrscher der Töne krönen ließen — aber dieser ehrwürdige Bau war in seinem Aeußeren und in der allgemeinen Ausstattung recht dürftig. Weder das Eine noch das Andere entsprach der kulturhistorischen Bedeutung des Institutes, und das Auge des Wanderers suchte vergebens nach einer monumentalen Wiege, der herrlichen Schöpfungen würdig, welche darin entstanden waren.

Da kam jener Zauberer im gestickten Präfektenfrack, der auf einen Wink mit seinem goldenen Stabe auf den Ruinen der alten lichtscheuen Lutetia ein neues prunkvolles Paris voller architektonischer und künstlerischer Ueberraschungen erstehen ließ. Natürlich war die Erbauung eines der französischen Bühnenkunst geweihten Tempels eines der ersten Projekte, die nach und nach vor den Augen der Pariser auftauchten. Aber hier war das „frisch gedacht, rasch gethan" nicht am Platze, und die Folge hat bewiesen, wie viele Schwierigkeiten, wie viele Jahre, wie viele Ereignisse zwischen dem Tage lagen, da im Spätherbst 1861 Haußmann im Beisein Napoleon's III. den Grundstein des Palastes legte, und dem Festabende des 5. Januar 1875, an dem Marschall Mac Mahon in die für den Kaiser bestimmte Loge trat und Herr Haußmann, in das dritte Stockwerk verwiesen, seine Betrachtungen über die Vergänglichkeit menschlicher Größe anstellen durfte.

Als Haußmann die Erbauung einer neuen großen Oper beschloß, ging er von dem Princip aus, das Theater müßte das schönste und großartigste der Welt sein. Der Kostenpunkt dürfe dabei nicht in Betracht fallen. Nachdem dieser positive und negative Grundsatz aufgestellt worden war, kam die Frage zur Erörterung: Wo soll der Neubau stehen? Nach einigen Vorstudien stimmte man darin überein, daß keine bessere Stelle gewählt werden könnte, als der durch die Niederreißung der vielen Gäßchen, die sich bis hinter der Rue Basse du Rempart hin erstreckten, gewonnene Komplex. Auf den Ruinen von 4—500 Häusern konnte hier ein großartiger Platz

sich der Trieb hierzu gleichsam noch erstarrt in dem Puttenfriese, der über dem Bette Anna's sich hinzieht. Andrea del Sarto, der in seinem Bilde gleichen Gegenstandes eine ähnliche architektonische und figurale Anordnung getroffen hat, setzt dann dafür leibhafte Amoretten auf das Himmeldach des Bettes. Später, in der Barockzeit, wird dieses „obere Stockwerk" immer eifriger kultivirt und bei manchem wächst es zu einem ganzen Schwarm von Engeln an, der über der Scene flattert.

Pacchia in der Geburt Mariae (1518, S. Bernardino, dahier), seinem besten Bilde, in welchem sich deutlich die Spuren von Andrea del Sarto's Einfluß offenbaren, läßt die Putten weg; er zeigt sich darin noch als Sienese, daß er den Gegenstand, wenn auch nicht so stilvoll und korrekt wie die großen florentinischen Zeitgenossen, so doch — unbeschadet der Weihe — häuslicher, familiärer, freundlicher als ebendiese behandelt, — ähnlich wie mit seiner alten byzantinisch-gothischen Schilderungsweise der ungleich bedeutendere Pietro Lorenzetti in dem Bilde, von welchem wir herkommen.



Die neue Oper in Paris.

Mit Illustrationen.

Die moderne Musik hat in der Seinestadt ihren mächtigsten Anziehungs- und Entwickelungspunkt gefunden. Es ist eine unläugbare Thatsache, daß kein Ruf im Reiche der Töne unangefochten dasteht, kein dramatisch-musikalischer Ruhm, sowohl des Komponisten als des Darstellers, vollständig begründet ist, wenn das Talent nicht in Paris die letzte Weihe erhielt.

Amerika, England und Rußland bezahlen die Tenoristen und Primadonnen weit besser als Frankreich. Die Hofopern in Wien und in Berlin führen einzelne Meisterwerke mit unbedingt höherem Verständniß vor, aber Paris windet die Lorbeerkrone um die Schläfe des Tondichters italienischer wie deutscher Herkunft. Es verkündet nach allen Richtungen der Windrose die Namen der begabtesten Sänger und Sängerinnen, die Welt acceptirt fast immer diesen Wahrspruch und die Räume der übrigen Theater hallen dann von dem oft verstärkten Echo des Applauses an der Seine wieder.

Wenigstens standen die Dinge so, als ein wahrhaft genialer Zug in der Entwickelung der modernen Tonkunst herrschte, als Meyerbeer, Rossini, Auber, Halevy, Boieldieu zusammenwirkten und ihre ebenso gewaltigen wie anmuthigen Dichtungen schufen.

Die Pariser Oper war damals gewissermaßen die Basilika, in der sich die Beherrscher der Töne krönen ließen — aber dieser ehrwürdige Bau war in seinem Aeußeren und in der allgemeinen Ausstattung recht dürftig. Weder das Eine noch das Andere entsprach der kulturhistorischen Bedeutung des Institutes, und das Auge des Wanderers suchte vergebens nach einer monumentalen Wiege, der herrlichen Schöpfungen würdig, welche darin entstanden waren.

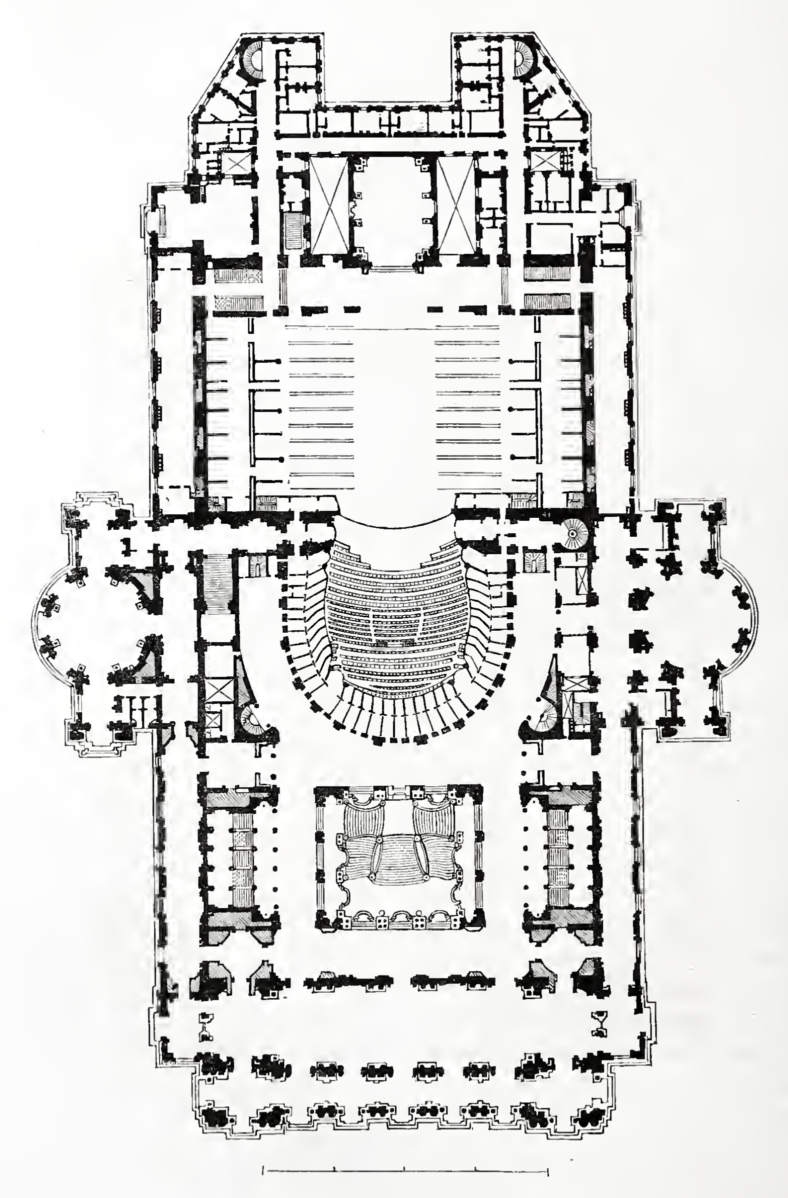
Da kam jener Zauberer im gestickten Präfektenfrack, der auf einen Wink mit seinem goldenen Stabe auf den Ruinen der alten lichtscheuen Lutetia ein neues prunkvolles Paris voller architektonischer und künstlerischer Ueberraschungen erstehen ließ. Natürlich war die Erbauung eines der französischen Bühnenkunst geweihten Tempels eines der ersten Projekte, die nach und nach vor den Augen der Pariser auftauchten. Aber hier war das „frisch gedacht, rasch gethan" nicht am Platze, und die Folge hat bewiesen, wie viele Schwierigkeiten, wie viele Jahre, wie viele Ereignisse zwischen dem Tage lagen, da im Spätherbst 1861 Haußmann im Beisein Napoleon's III. den Grundstein des Palastes legte, und dem Festabende des 5. Januar 1875, an dem Marschall Mac Mahon in die für den Kaiser bestimmte Loge trat und Herr Haußmann, in das dritte Stockwerk verwiesen, seine Betrachtungen über die Vergänglichkeit menschlicher Größe anstellen durfte.

Als Haußmann die Erbauung einer neuen großen Oper beschloß, ging er von dem Princip aus, das Theater müßte das schönste und großartigste der Welt sein. Der Kostenpunkt dürfe dabei nicht in Betracht fallen. Nachdem dieser positive und negative Grundsatz aufgestellt worden war, kam die Frage zur Erörterung: Wo soll der Neubau stehen? Nach einigen Vorstudien stimmte man darin überein, daß keine bessere Stelle gewählt werden könnte, als der durch die Niederreißung der vielen Gäßchen, die sich bis hinter der Rue Basse du Rempart hin erstreckten, gewonnene Komplex. Auf den Ruinen von 4—500 Häusern konnte hier ein großartiger Platz

19*

geschaffen werden, vollkommen hinreichend nicht nur für die Errichtung des Monumentes selbst, sondern auch für die dazu gehörenden umstehenden Bauten, welche in der Auffassung der Urheber des Opernplanes mit dem Bau selbst harmoniren mußten. In dieser Beziehung durfte man sich gänzlich auf die Privatindustrie verlassen.

Dank dem beispiellosen Impuls der Baugesellschaften in den 50er und 60er Jahren entstand die architektonische Umrahmung des Opernhauses, als dieses noch in den Windeln lag.

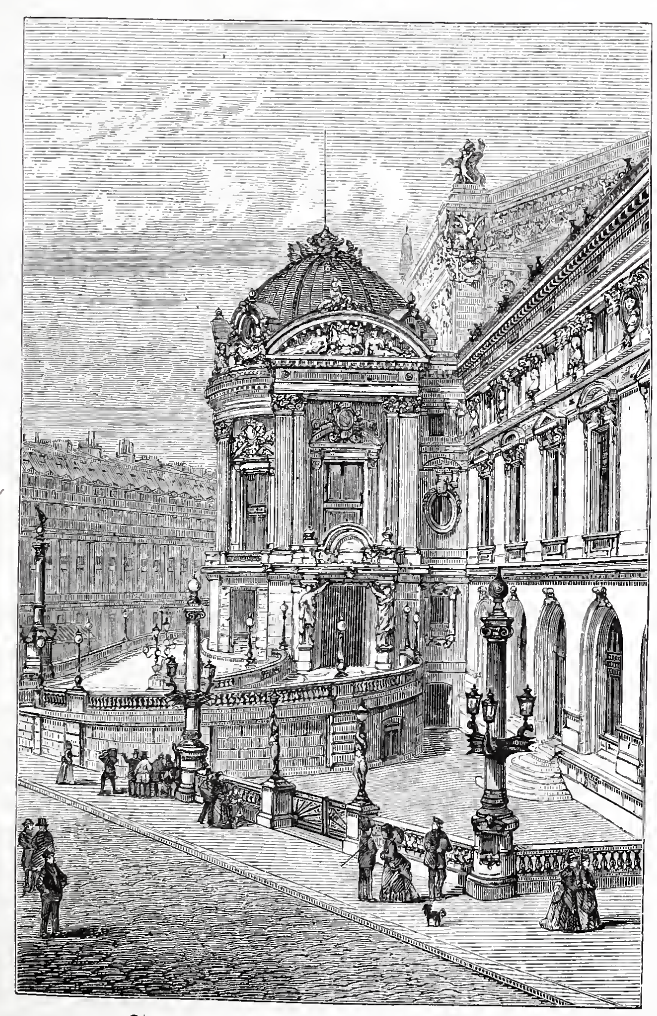


Die neue Oper in Paris. Grundriß.

Das Grand Hotel, dessen riesige linke Flanke mit dem einen Flügel der Oper parallel läuft, die für die Klubs der eleganten Welt, für großartige Magazine und reiche Privatleute berechneten palastähnlichen Häuser entstiegen mit rasender Schnelligkeit dem Boden, und das Postament der Oper begann sich langsam über die Oberfläche zu erheben, als das stattliche imponirende Oktogon des Platzes fertig dastand. Bald vervollständigten der Palast eines Bankinstitutes und das glänzende Hotel gegenüber der Hauptfaçade die architektonische Dekoration.

Nach langem Harren ist nun auch die Hauptperson an dem ihr angewiesenen Platze, und Alles trägt dazu bei, die Wahl des Ortes als eine glückliche zu bezeichnen.

Hier ist der Mittelpunkt des eleganten, vornehmen, reichen, modernen Paris — wie es der Urheber der neuen Oper schuf. Es ist nicht das Paris des Adels, für den die stillen historischen Hotelreihen des Faubourg St. Germain geschaffen sind. Auch befinden wir uns nicht mehr in dem bunten Gewühl, welches den Boulevard Montmartre zum Sammelplatz hat, sondern im Hauptquartier der rasch entstandenen riesigen Kapitalien, der vornehmen Fremden, welche zur Bereicherung der Stadt und namentlich der Theater so viel beitragen, der kaufmännischen Firmen,



Die neue Oper in Paris. Pavillon der Seitenfaçade.

deren Geschäfte sich nach zehnfachen Millionen berechnen, und die am meisten von diesem Luxus profitiren, dem Luxus, welchem man den Tempel weihen wollte. Vielleicht war es kein Zufall, sondern eine tückische Symbolik des Schicksals, welche die projektirte Straße, die den Opernplatz mit dem Theatre Français verbinden sollte, am Börsenplatz aufhören ließ, wo der Pactolus hervorquillt, welcher bestimmt ist, für die Unterhaltung des kostspieligen Musentempels zu sorgen.

* * *

Zur Hauptfaçade,[1]) an der sich auch die Haupteingänge befinden, führt eine ihrer ganzen stattlichen Breite vorgelegte steinerne Treppe empor. Man könnte den Bau, wie er sich hier

[1]) Eine Abbildung der Hauptfaçade bringen wir mit dem Schluß dieses Artikels im nächsten Hefte.
A. d. R.

präsentirt, in vier auseinander geschichtete Massen theilen. Zuerst die Eingangshalle mit ihren zwei Seiten- und fünf Mittelthüren, alle sieben mit vergoldeten Gittern, die jedoch nicht bis an die Wölbung hinaufreichen, sondern ⅔ des Raumes freilassen. Dann die Loggia mit ihren viereckigen, mit den Thüren korrespondirenden Fenstern, jedes mit marmorner Brüstung zwischen je zwei Säulen. Dann das Gebälk mit der Attika, hinter deren reichen skulpturgeschmückten Ausladungen die Kuppel emporragt, auf deren Höhe der Gott der Musik mit Begeisterung die Leier emporhebt. Links und rechts stellen zwei die Attika bekrönende Gruppen aus vergoldeter Bronze (Musik und Deklamation) die Symmetrie für das Auge her, und um den Effekt zu vervollständigen, entfalten auf der nach dem Boulevard Haußmann liegenden rückwärtigen Seite des Gesimses zwei ebenfalls bronzene Pegasusgestalten ihre Schwingen.

Die Hauptfaçade verlangt ein eingehendes Studium, um richtig genossen zu werden. Auf den ersten Blick ist die Wirkung null.

Das Schauspiel dieser sorgfältig ausgemeißelten, mit edlem Metall reich verzierten Steinmasse (ich rede nur vom ersten Eindruck) bringt keinerlei Bewegung in uns hervor. Wir bleiben kalt wie das Gestein, welches vor uns steht, und nicht ohne Verwunderung muß man bemerken, daß dieser vielgerühmte Bau nicht einmal kokett und lachend in's Auge springt, wie die Bauten der Decadence. Der Laie sieht blos eine schwerfällig und plump erscheinende Masse vor sich, der Künstler steht vor einem Räthsel und fragt mit steigender Erregung, welcher Schule, welchem Jahrhundert, welchen Grundsätzen und Lehren er die Konstruktion zuschreiben darf — und die Antwort bleibt aus.

Es waren daher nicht Komplimente oder nur Komplimente, die Herr Garnier einheimste, als die Façade, allerdings noch nicht vollständig, im Ausstellungsjahre 1867 enthüllt wurde. Im Gegentheil! Nach und nach aber gewöhnte sich das Auge der Vorübergehenden an die schwerfällige Arbeit, welche beim besten Willen nicht kleiner und niedriger hätte ausfallen können, um mit dem Ganzen zu harmoniren; man trat der Treppe näher und es war nicht mehr Gleichgiltigkeit, sondern wirkliches Interesse, welches die Seele erfüllte, wenn man die marmornen Gruppen, die Medaillons, die über der Loggia angebrachten Büsten der Pfleger der Kunst erblickte, welchen die französische Oper ihren Ruf und ihre Glorie verdankt. Man sah empor, und auch der Eingenommenste konnte nicht umhin zu gestehen, daß die symmetrische Gruppirung dieser dem Meißel der berühmtesten Meister entsprungenen Werke eine weise, wohldurchdachte, geschmackvolle sei, daß die Wahl der Gegenstände vortrefflich, deren Ausführung im Detail eine ausgezeichnete genannt werden müsse.

Nach und nach, bei Besichtigung der einzelnen Bestandtheile, kehrte in das Bewußtsein der Kritiker bona fide die Ueberzeugung ein, daß sie mit ihrem Verdammungsurtheil zu früh herausgerückt seien. In einer Periode der Schablonen-Architektur, der blassen Nachahmungsversuche des Stiles Louis XIII. war Herr Garnier wenigstens — originell. Diese Façade ist wie ein schwerer, eiserner Kasten, den man zuerst nur für ein plumpes Möbel ansieht, der aber bei näherer Berücksichtigung die reichsten und verschiedensten Schätze dem mit Verwunderung erfüllten Auge darbietet.

Von den vier großen Gruppen, welche die Haupteingänge links und rechts flankiren, ist die den „Tanz" darstellende von Carpeaux gewiß die bemerkenswertheste. (S. d. Abb.) Sie erregte auch seiner Zeit viel Aufsehen, und leidenschaftliche Angriffe waren die beste Reklame für sie. In der Metropole des Cancan's versuchte der Bildhauer den „Nationaltanz" wenigstens zu idealisiren und griff dabei zu den Formen des Alterthums. Der Genius des Tanzes wurde unter seinem Meißel zur Versinnlichung der Wollust, die Ballerinnen zu Bachantinnen. Im wilden Reigen, im hastigen Tempo und mit lasciver Geberde drehen sich die tollen Geschöpfe um einen aufrecht stehenden jungen Mann, der sie durch Hand und Mund zur Fortsetzung des wilden Treibens anspornt. — Allerdings kann man sich auf offener Straße nichts Kühneres denken, als diese Gruppirung. Die Tänzerinnen sind durchaus nackt, der Vertreter des männlichen Geschlechtes in ihrer Mitte auch. Die Augen des letzteren werfen Strahlen lüsterner Gluth, und die ganze Physiognomie verräth untrüglich, ja brutal die Empfindungen des Momentes. Voller Erregung vermag er nicht mehr das Tambourin zu handhaben und schwingt dasselbe wie

einen Kommandostab in der linken Hand, während die Rechte in jener Bewegung verharrt, welche den Kapellmeistern geläufig ist, wenn sie in entscheidenden Momenten ein starkes Orchester zusammenzuhalten haben. Sein Ausdruck ist, sagen wir es offen heraus, thierisch. Vortrefflich passen die Bacchantinnen zu ihrem Leiter, Musikanten und Gesellschafter. Der Tanz muß bereits lange gedauert haben, denn die nervigen mageren Beine strecken sich offenbar mit Mühe, als wollten sie lieber ein Ruhebett aufsuchen, als sich noch länger dem tobenden Tanze hingeben. Aber in den Augen der Tänzerinnen brennt die durch theilweise Befriedigung auf's Neue gereizte und gesteigerte Sinnenlust; die Windungen der Glieder, die Bewegung der Hände, das Lächeln um den Mundwinkel — Alles ist von der raffinirtesten Lascivität. Und die im Hintergrunde ausgebreiteten Draperien dienen eigentlich nur dazu, die Nacktheit der Figuren noch augenfälliger zu machen.

Doch betrachten wir die Gruppe nicht vom Standpunkte der Moral und der Auffassung des Künstlers aus, fassen wir sie nur als technische Leistung in's Auge, dann müssen wir anerkennen, daß es selten gelungen ist, dem Marmor solch' ein Leben einzuprägen wie hier. Das Spiel der Physiognomien, die Beweglichkeit der Mimik ist eine außerordentliche. Die Lebhaftigkeit artet allerdings in Raserei aus; aber man kann sich nicht verhehlen, daß der Künstler nicht blos eine erotische Gruppe im Auge hatte, sondern daß ein gewaltiges Körnchen Wahrheit in seiner Auffassung liegt. Den Hunderttausenden, die an dem Tempel vorübergehen, wollte er wie im Spiegel die wilde ausgelassene Tanzart zu Gemüthe führen, welche nicht nur auf dem Tanzboden, sondern im öffentlichen Leben damals, da die Gruppe erstand, in Mode war. „Seht", scheint dieser Marmor zu rufen, „seht, so dreht ihr euch im Leben, ihr Herren und Damen der kaiserlichen Aera, in einer beständigen Jagd nach Genuß, so seid ihr, wenn ihr nackt seid, die müden zitternden Glieder vergeblich anspornend, das Auge feucht von cynischer Verworfenheit."

Die Gruppe Carpeaux's hat ihre Geschichte; als sie aufgestellt wurde, tobten die Klerikalen in ihren Blättern gegen das Schandmal der Immoralität, wie sie es nannten; auch auf der Tribüne des Corps législatif wurde dagegen protestirt. Eines schönen Morgens fand man die Glieder der Tänzerinnen mit Tinte begossen, ein Fanatiker hatte während der Nacht dieses Attentat ausgeführt in der Hoffnung, die vermaledeite Gruppe zu Grunde zu richten. Aber der Wackere wurde um seine Hoffnungen betrogen. Der chemischen Wissenschaft gelang es, die Tinte auszumerzen und der Gruppe ihre erste Gestalt wiederzugeben — abgesehen von den grauen Spuren, welche die Tintenflecken hinterlassen haben. Diese Flecken schaden übrigens dem Ensemble nicht, im Gegentheil, sie verleihen den einzelnen Physiognomien einen pikanten Reiz mehr, so daß Herr Carpeaux sich noch heute bei dem Tintenklekser bedanken könnte. Man versichert übrigens seit einiger Zeit, daß das Werk Carpeaux's nicht mehr lange an der Außenfronte des Opernhauses bleiben wird, weil angeblich sein Verhältniß mit den übrigen Statuen nicht harmonirt. In der That würde die Gruppe wohl die Ehre verdienen, in einem besonderen Raum aufgestellt zu werden, wo sie zur Geltung gelangen würde, z. B. in der mit einer kreisförmigen Kolonnade umgebenen innern Vorhalle. An der Stelle, welche jetzt die Carpeaux'sche Gruppe einnimmt, soll eine wohldrapirte, verschämte Apotheose des Tanzes treten, eine Apotheose, die bei keinem Sittenprediger Anstand erregen wird — aber auch nicht mit dem Effekt des Werkes Carpeaux's konkurriren kann. Herr Gumery, ein angesehener streng klassischer Bildhauer, hat die Gruppe begonnen; da aber der Tod seine Arbeit unterbrach, mußten einige seiner Schüler dieselbe vervollständigen. Ein endgiltiger Entschuß ist in dieser Sache noch nicht gefaßt worden.

Die übrigen statuarischen Werke am Portal sind gut gezeichnete und ehrlich ausgeführte Gruppen ohne jeden Schwung; kein Rivale des Herrn Carpeaux hat es verstanden, neben dem die sinnlichen Genüsse verherrlichenden Meisterwerk eine ebenso treffliche ideale Komposition zu schaffen. So wäre man denn wohl zu der Behauptung berechtigt, daß nur das Fleischliche und Niedrige die heutigen Bildhauer Frankreichs zu inspiriren im Stande ist.

Zwischen den Balkons der Loggia lesen wir die Namen Halevy, Meyerbeer, Mozart (er nimmt die Mitte der Galerie ein), Rossini, Piccini, Donizetti, Auber und Boieldieu. Jedem dieser Meister ist eine Büste gewidmet, die seine Züge verewigen soll. Durch den Raum be=

schränkt, mußte der Architekt eine Auswahl treffen unter den Komponisten. Die Wahl war aber nichts weniger als leicht, und Garnier werden heute leidenschaftliche Bevorzugungen auf musika-



Der Tanz. Gruppe von Carpeaux.

lischem Gebiete, Parteinahme für diese oder jene Schule vorgeworfen, welche aber dem Architekten vollkommen fremd sein dürften.

Paul d'Abrest.

(Schluß folgt.)

Jakob Seisenegger's jüngst aufgefundene Werke.

Die Arbeiten der Kunstwissenschaft fördern fast täglich Neues aus dem Dunkel der Archive an das Tageslicht. Bald handelt es sich darum, von einem Werke, welches seit lange bekannt ist, aber noch namenlos in der Welt steht, den Urheber ausfindig zu machen; bald soll von einem Künstler, dessen Werke bekannt sind, aber von dessen Persönlichkeit wenig oder nichts auf uns gekommen ist, das Leben und Wirken in's Licht gesetzt werden; bald soll — und das sind die selteneren Fälle — der umgekehrte Weg eingeschlagen und nach dem Verbleibe solcher Werke geforscht werden, deren Schöpfer aus Dokumenten bekannt geworden ist, dessen Arbeiten aber im Verlaufe und durch die Ungunst der Zeiten den Zusammenhang mit seinem Namen verloren haben und nun vielleicht namenlos oder unter fremden Namen zerstreut in der Welt vorkommen.

Ein Fall dieser letzteren Art ist es, der, seit drei Decennien in kleineren Zeitabschnitten immer wieder das Interesse der Fachwelt in Anspruch nehmend, kürzlich in ein neues Stadium getreten ist und den wir gerade der neuen Wendung wegen, die er genommen, der Veröffentlichung werth halten.

Die Mittheilungen des seither verstorbenen Direktors des kaiserlichen Münz- und Antiken-Kabinets in Wien, Josef Bergmann, vom Jahre 1848 [1]) und die Studie zur österreichischen Kunstgeschichte des Direktors der kaiserlichen Hofbibliothek, Hofrathes Ernst Birk, vom Jahre 1864 [2]) haben uns mit den Lebensverhältnissen eines österreichischen Künstlers des 16. Jahrhunderts bekannt gemacht, von welchem man vordem wenig mehr als den Namen wußte.

Jakob Seisenegger wurde im Jahre 1505 geboren, erlangte mit 26 Jahren die Stelle eines Hofmalers am Hofe Ferdinand's I. und starb im Jahre 1567.

Sein Geburtsort ist nicht bekannt. Es geht aber aus seinen Aufzeichnungen hervor, daß er in den österreichischen Erblanden geboren und erzogen worden ist. Im Jahre 1530 finden wir Seisenegger auf dem Reichstage in Augsburg, wo er von den versammelten Fürsten verschiedene Aufträge erhält, unter anderen den, das Bild Kaiser Karl's V. in ganzer Figur zu malen. Am 1. Januar 1531 wird er vom Erzherzoge Ferdinand, der am selben Tage zum römischen Könige erwählt worden war, zu seinem Hofmaler ernannt und mit 60 fl. rheinisch jährlich besoldet.

Im Jahre 1532 ließ Kaiser Karl V. mit dem Künstler unterhandeln, ob er nicht in kaiserliche Dienste treten wolle. Er sollte jährlich 200 Goldgulden erhalten und zu Antwerpen, Brüssel oder Löwen leben. Gleichzeitig bot ihm der Herzog von Alba 200 Dukaten jährlicher Besoldung und freien Unterhalt für seine Familie an. Seisenegger lehnte diese wie mehrere andere Anträge, nach Rom, nach Frankreich und England zu kommen, ab, um unter bescheideneren Verhältnissen bei König Ferdinand zu bleiben. Er folgte diesem im Jahre 1532 nach Wien, wohin Kaiser Karl geeilt war, um dem Andringen der Türken ein Ziel zu setzen. Bald darauf, als Kaiser Karl nach Italien zurückkehrte, begleitete Seisenegger auf Geheiß seines Herrn den Kaiser nach Bologna, wo er ein Bild desselben malte.

Einem Gesuche, welches Meister Jakob um Zahlung eines Rückstandes von 628 fl. für die seit dem Jahre 1530 gelieferten Arbeiten einreicht, liegt ein Verzeichniß dieser Arbeiten bei,

1) Wiener Jahrbücher der Literatur, Band CXXII (1848), Anzeigeblatt, Seite 1—6.

2) Jakob Seisenegger, Kaiser Ferdinand's I. Hofmaler. Eine Studie zur österreichischen Kunstgeschichte, aus bisher unbenützten Quellen von Ernst Birk. Wien, 1864.

in welchem die gemalten Bilder sehr genau beschrieben sind. Es zählt 28 Bilder auf, die er auf Bestellung seines hohen Herrn bis zum Jahre 1535 ausgeführt hat. In der Zeit zwischen 1535—1545 unternahm Seisenegger verschiedene Reisen — zweimal an den Hof Karl's V., dann zu der Kaiserin Isabella nach Spanien, endlich nach Belgien und nach anderen Orten. Ein zweites Verzeichniß, welches die Arbeiten zwischen 1535 und 1545 mit 35 Werken aufführt, findet sich einem zweiten Gesuche an König Ferdinand angeschlossen. Außerdem malte Seisenegger noch eine Altartafel für den Dom zu Prag. Er folgte 1550 seinem königlichen Herrn nach Augsburg und erhielt die Zusicherung des Fortbezuges seiner Hofbesoldung als Provision auf Lebenslang, welche der am 14. Mai 1558 zum deutschen Kaiser erwählte Ferdinand I. noch beträchtlich erhöhte. Seisenegger übersiedelte bald darauf nach Linz, wo er bis zu seinem im Jahre 1567 erfolgten Tode verblieb.

Nachdem man mit diesen Daten bekannt geworden, mußte es auffallend erscheinen, daß ein Künstler, welcher in der Blüthezeit der Malerei mehr als drei Decennien hindurch an den ersten Höfen lebte und eine lange Reihe von Werken schuf, die ihm die allgemeine Anerkennung erwarben, welchen Kaiser Karl V. wiederholt berief, um von ihm sein Bildniß malen zu lassen, — einmal sogar gleichzeitig mit Tizian, — welchem Ferdinand I. das Zeugniß ausstellte, daß er „mit seiner Khunst der abconterfethur dieser Zeit für den beruembtisten erkhent und befunden wird", und der, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, den Auftrag erhielt, an ein Altarwerk Tizian's Ergänzungstafeln zu malen — daß ein solcher Künstler mit sammt seinen Werken vergessen werden und bis in die neueste Zeit vergessen bleiben konnte. Aber man erhält wenigstens theilweise eine Erklärung dafür, wenn man die alten Aufzeichnungen durchsieht und die sonderbaren Verunstaltungen der Künstlernamen, sowie die eigenthümliche Kürze und Beiläufigkeit in der Bezeichnung der Gegenstände, die in diesen Inventarien vorherrschten, betrachtet.

Man kann es begreifen, daß eine spätere Zeit in Verlegenheit gerieth und in dem Bestreben, für ein gutes Bild den Autor zu finden, manche Benennung auf gut Glück substituirte, die dann vermöge der solchen Unrichtigkeiten widerstrebenden innern Gründe steten berechtigten Anzweiflungen ausgesetzt bleiben mußte. Für die Gegenwart aber, welche den Namen und die Lebensgeschichte eines vergessen gewesenen Meisters aus Dokumenten kennen gelernt hat, erwuchs die Verpflichtung, auch nach den allenfalls noch vorhandenen Werken zu forschen und ihnen zu ihrem wahren Namen zu verhelfen.

Es war auch bald gelungen, ein Miniaturbild in dem Gebetbuche Ferdinand's I., welches die Königin Anna vorstellt, nach Seisenegger's eigener Beschreibung als seine Arbeit zu erkennen. Aber das kleine flüchtig gemalte Bildchen konnte keinen sicheren Anhaltspunkt für die Bestimmung der Malweise des Künstlers im Großen geben, und man blieb immer noch darauf angewiesen abzuwarten, bis einmal eines seiner bedeutenderen Werke, deren mehrere in seinen eigenen Verzeichnissen eingehend beschrieben werden, zum Vorschein kommen würde.

Ein solcher Fall ist nun eingetreten. Die Vorarbeiten für die neue Aufstellung der k. Galerie in dem im Baue begriffenen Museum in Wien haben ein größeres Oelbild zum Vorschein gebracht, welches unzweifelhaft ein Werk unseres Künstlers ist. Damit ist aber auch der Schlüssel gefunden, andere Werke derselben Hand ohne besondere Schwierigkeit zu erkennen, und es können nunmehr schon einige andere Bilder ihrer bisher unsicheren Bezeichnung entkleidet und auf Seisenegger oder seine Gehilfen zurückgeführt werden.

Wir führen diese Werke in Folgendem an:

1. Ein von Seisenegger selbst beschriebenes und von ihm signirtes Bildniß Kaiser Karl's V.

Seisenegger beschreibt unter Nr. 14 seines an König Ferdinand eingereichten Verzeichnisses seiner Arbeiten ein von ihm gemaltes Bild Karl's V. wie folgt:

„Item mer die Römisch kayserlich maiestat, so ich zu Wononi abconterfet hab, wie dann die kuniglich maiestat den noch vor augen hat, der in ainem weyssen silberen stuckh mit zobl unterfuetert und in ainem cordowanischen lidrem goller, dasselb ober die prusst herab zerschniten und mit gulden gewunden schnyeren ver-

prämbt, in ainem weissen zerschniten attlasen wamass, das auch mit gulden schnyren verprämbt, in weissen tuechen hosen und samaten zerschniten schuhen, ain rapir und gulden tolch mit seiden tollen an der seiten, auf dem haubt ain schwarcz samaten piret mit ainem weissen federlein, neben ime ain grosser englischer wasserhundt, steund auf ainem marbalierten östrich und hinter und neben ime ain gruener taffanter vorhang. Beger darfur auch nurd 50 Gulden rheinisch."

Dieses Bild, welches nach der voranstehenden Aufzeichnung Seisenegger's selbst im Jahre 1532 in Bologna nach der Natur gemalt war, und welches sich im Jahre 1535 im Besitze des Königs Ferdinand befand, dann aber verschollen schien, ist nunmehr aufgefunden.

Es kommt im Inventar des von Kaiser Rudolf II. im Jahre 1583 auf dem Prager Schlosse errichteten, im Jahre 1737 den 5. Oktober vom Grafen Franz von Hrzan, königlich böhmischem Schatzmeister, neu aufgenommenen sogenannten böhmischen Schatzes unter Nr. 522 als „Contrefayt Caroli V., Leinwand, 3 Ellen 10 Zoll hoch, 1 Elle 22 Zoll breit, Ramen vergoldet und schwarz — Original. Mahler Incognito." vor.

Es wurde von Mechel im Jahre 1777 nach Wien gebracht, als er die neue Aufstellung der kaiserlichen Galerie im Belvedere zu besorgen hatte, wurde aber gleich vielen andern Bildern nicht aufgestellt, sondern in dem vom Kaiser Josef II. im Augarten bezogenen Lustschlosse verwendet, später in ein Depot gestellt, in welchem es — immer als Werk eines unbekannten Meisters — verblieb, bis es bei der Durchsicht dieses Depots auf Grund der citirten Beschreibung Seisenegger's, welcher es vollständig entspricht, und auf Grund der echten Signatur als ein Hauptwerk Jakob Seisenegger's erkannt wurde Es ist auf Leinwand gemalt, die deutliche und echte Signatur lautet: 1·5·3·Z·

S

Aus diesem Werke, welches Seisenegger mit größter Sorgfalt ausführte, kann man die Empfindungs- und Malweise dieses Künstlers kennen lernen. Er faßt seinen Gegenstand groß und vornehm auf. Er sucht es darin seinem Vorbilde Tizian gleich zu thun, mit welchem er sich in die Ehre theilte, Karl V. nach dem Leben zu malen. Die Zeichnung ist korrekt und fein, die Durchbildung der Formen sehr gewissenhaft, oft sehr in's Detail gehend und dann wohl auch hart. Die Farbe entbehrt zwar die Tiefe und Sattigkeit der venezianischen Schule und ist lichter, grauer und trockener, aber harmonisch. Seine Technik ist, besonders in den späteren Arbeiten, jener der Venezianer nicht unähnlich, man sieht wenigstens das Bestreben, sie sich anzueignen. Im Allgemeinen verrathen seine Arbeiten den Deutschen unter italienischem Einflusse, und unverkennbar war es Tizian, welcher auf unseren Meister entscheidend einwirkte. Es ist demnach nicht ganz unbegreiflich, daß seine späteren Werke zur Zeit, als von seiner Existenz nichts bekannt war, mitunter in die Schule Tizian's rangirt, ja in manchem Falle dem Tizian selbst zugemuthet wurden [1]).

So ist einmal die Vermutbung ausgesprochen worden, daß das Portrait Kaiser Karl's V. in Madrid, welches dort für Tizian gilt, das von Seisenegger beschriebene Bild sein könnte. Zur Zeit, als man an diese Möglichkeit dachte, war das Seisenegger'sche Bild noch nicht aufgefunden, und eine solche Vermuthung fand dadurch Nahrung, daß die Beschreibung, welche Seisenegger von seinem Bilde gibt, mit jenem in Madrid übereinstimmt. Dasselbe weiße Kleid mit Gold, das schwarze Baret mit weißer Feder, der große Hund, sogar der nebensächliche grüne Vorhang 2c. 2c.

Nach der Auffindung des Seisenegger'schen Bildes eröffnen sich für die Beurtheilung dieser Angelegenheit andere Gesichtspunkte.

Das Bild Seisenegger's zeigt in allen Theilen die selbständige Arbeit eines deutschen Künstlers und könnte auch nicht leicht als Kopie eines anderen aufgefaßt werden. Das Madrider stimmt zwar mit dem Wiener vollständig überein, so lange man beide nur nach den Beschreibungen

1) In Wien sind zwei solcher Fälle vorgekommen, von welchen später die Rede sein wird.

vergleicht. Legt man aber die Photographien beider nebeneinander, dann zeigt es sich, daß die Aufgabe zwar bei beiden Bildern dieselbe war, aber die Lösung eine verschiedene wurde. Dafür sprechen kleine Abweichungen in der Anordnung und vorzugsweise das sichtlich nach der Natur gemalte Detail auf dem Bilde Seisenegger's, welches überall seinen eigenen Weg geht und aus selbständig gewählten, mit dem Madrider Bilde selten zusammentreffenden kleinen Motiven gebildet ist. Dafür spricht außerdem die etwas andere Wendung des Antlitzes und der Augen des Kaisers und die andere, viel detaillirtere Modellirung der Gesichtstheile; die kleinen Abweichungen in der Bewegung der Hände und der Stellung der Finger, die nach deutscher Art bis in's Kleinste ausgeführt sind, während die Hände auf dem Madrider Bilde sehr breit und einfach modellirt erscheinen, und endlich die minder gelungene, nur wenig abweichende Stellung des Hundes. Man erhält bei der Betrachtung beider Bilder den Eindruck, daß hier dieselbe Aufgabe von zwei verschiedenen Malern in zwei verschiedenen selbständigen Werken gelöst worden ist.

Sowohl Tizian als Seisenegger haben Karl V. öfter nach dem Leben gemalt, und es hätte nichts Auffälliges, wenn beide Maler einmal zur selben Zeit beim Kaiser zusammenträfen, um so mehr, als Tizian nach Ridolfi, außer im Jahre 1530, wo er den Kaiser zu Pferde malte, noch einmal nach Bologna gekommen sein soll, um ein zweites Bild Karl's V. auszuführen, was dann leicht im Herbste 1532 geschehen konnte, als Seisenegger den von Wien nach Bologna zurückkehrenden Kaiser dahin begleitete. Aber der Fall muß durch den Umstand an Interesse gewinnen, daß dann Seisenegger und Tizian zugleich nach Bologna gerufen worden wären, um den Kaiser zu malen, und daß es fast darnach aussehen würde, als hätte der Kaiser den beiden Malern gleichzeitig genau dieselbe Aufgabe gegeben. Das vorausgesetzt, müßte angenommen werden, daß die Erfindung der Anordnung und Stellung von Tizian herrührte und von Seisenegger auch für sein Bild benutzt worden ist.

2. Ein Bild Karl's V. von Jakob Seisenegger, welches bisher als eine Arbeit Tizian's oder seiner Schule gegolten hat.

Auf diesem Bilde ist Karl V. im schwarzen Kleide und ebenfalls in ganzer Gestalt dargestellt. Man sieht ihn gealtert mit grauem Barte. Die Hälfte des Hintergrundes nimmt ein goldbrokatener blumiger Vorhang ein.

Unter den Beschreibungen seiner Arbeiten spricht Seisenegger von einem „abermals" zu Regensburg von Sr. kaiserlichen Majestät in „aller maß und größ" gemaltem Bilde, welches er auf Befehl König Ferdinand's gemacht hat, „darzu über sain majestat ein gulden tuch mit schönen gewarchten pluemen wol geziert gemacht".

Unser Bild stimmt mit dieser Beschreibung überein, kann aber dennoch mit diesem in Regensburg gemalten nicht identisch sein, denn unser Bild ist um beinahe zwei Decennien später entstanden. Aber es liegt die Annahme nahe, daß es eine der späteren Wiederholungen sein könne, welche Seisenegger zu malen hatte, und daß er dann dasselbe Arrangement, ja denselben „gulden" Vorhang beibehielt, und sich damit begnügte, des Kaisers Antlitz und Gestalt der Zeit nach zu verändern.

Das Bild enthält zwei Inschriften. Oben im Grunde steht:

CAROLVS . V . IMP.
AN . ÆTA . L . M . D . L.

F

Diese Schrift ist theilweise aufgefrischt, und es bleibt zweifelhaft, ob sie ursprünglich ist. Das Monogramm scheint, durch eine Zuthat, aus dem Monogramm Seisenegger's in jenes Tizian's umgestaltet, was sehr leicht auch bona fide geschehen sein konnte.

Denkt man sich die Haarstriche des S von der Zeit und von Waschungen verwischt, so

liegt die Annahme nahe, daß derjenige, welcher diese halbverschwundene Schrift auffrischte, die Freiheit hatte, aus dem übrig gebliebenen: I das zu machen, was er wollte. Das Tizian'sche des Bildes mußte dazu verleiten, den Strich mit dem kurzen Querbalken in der Mitte zu einem F zu ergänzen.

Die zweite Inschrift steht unten auf einem Säulenfuß und enthält Daten aus dem Leben des Kaisers. Sie gibt sich schon durch die Anführung seines Todesjahres als später daraufgeschrieben zu erkennen.

Die Provenienz dieses Bildes ist folgende:

Es ist im Jahre 1780 aus der Residenz Innsbruck nach Wien gebracht und von Mechel bei der Aufstellung im Belvedere 1781 als Tizian bezeichnet worden. Ebenso bezeichnet es Rosa in seinem Kataloge vom Jahre 1796, nur sagt er dazu: „aber von sehr schwachem Kolorit", und Albert Krafft im Kataloge 1854 nennt es ebenfalls noch Tizian. Erst Erasmus Engert versetzt es in die Schule Tizian's, und Waagen stimmt dieser neuen Zuschreibung zu.

Jetzt, da das eine unzweifelhaft signirte Bild Seisenegger's, Karl V. mit dem Wasserhunde, gefunden ist, kann die Entscheidung über das zweite im schwarzen Kleide nicht mehr schwer fallen. Das übereinstimmende Urtheil spricht sich dahin aus, daß beide Bilder von derselben Hand gemalt worden sind. Das zweite dieser Portraits ist zwar breiter behandelt, es hat nicht das Detail aufzuweisen, wie das erste. Aber es kommt dabei in Betracht, daß das einfache schwarze Kleid eine andere Behandlung erheischt, als ein weißer, aus Seide, Sammt und Gold bestehender Anzug, dessen kleine Muster, Pelz- und Schnurverbrämung von selbst zur delikatesten Detailirung führen, daß das erste Bild schon im Jahre 1532 und nach dem Leben gemalt war, während die Ausführung des zweiten viel später und nicht nach der Natur zu Stande gekommen sein mochte, und endlich, daß Seisenegger, dessen Vorbild Tizian war, in einem Zeitraume von 18 Jahren gewiß eine breitere Art der Behandlung angenommen hatte. Auffassung, Zeichnung und Anordnung stimmen aber ebenso überein, als die Färbung und die Art der Modellirung und der Pinselführung, so daß aus dem Vergleich beider Bilder die Annahme erwachsen muß, auch dieses zweite, bisher der Schule Tizian's zugeschriebene Bild sei ein Werk Jakob Seisenegger's.

Nachdem nun so zu dem schon früher bekannt gewesenen kleinen Oelbilde der Königin Anna in Ferdinand's I. Gebetbuch diese zwei lebensgroßen Portraits hinzugekommen, waren Merkmale für die verschiedene Art der Malerei Seisenegger's gewonnen, und es mußte sich die Vermuthung aufdrängen, daß auch die andern in der Ambraser Sammlung befindlichen Bilder, welche zur Zeit Ferdinand's I. gemalt wurden und Personen aus seiner Familie vorstellen, seinem Hofmaler Seisenegger nicht fremd sein konnten.

Diese Bilder wurden einer näheren Prüfung unterzogen, wobei sich Folgendes ergab:

1) Unter den vielen kleinen Brustbildern, welche die Sammlung besitzt, befindet sich zwei Mal das Bild Karl's V. Das eine, Nr. 951, ist ein Miniaturbild in Wasserfarben, welches den Kaiser im 50. Lebensjahre, im Profil, mit grauem Barte darstellt und für das große Bild des Kaisers im schwarzen Kleide mit dem goldenen Vorhange im Hintergrunde als Behelf gedient haben mochte. Es ist ein fein durchgebildetes, wahrscheinlich nach der Natur gemaltes Bild.

Das andere, Nr. 950, ist eine Wiederholung des Kopfes aus dem Bilde des Kaisers von Seisenegger im weißen Kleide mit dem Wasserhund. Es ist mit Oelfarben und in der Malweise Seisenegger's gemalt.

2) Ein drittes kleines Bildchen (die Närrin Else) ist schwach und wohl kaum von der Hand Seisenegger's, wenngleich er selbst von einem Bilde dieser Else spricht, mit dem Beisatze, er habe es „auswendig" gemalt.

3) Fünf Portraits, lebensgroß in ganzer Gestalt, über deren Maler bisher ebenfalls nichts bekannt war. Schon die Anordnung in diesen Bildern muß sofort an Seisenegger erinnern, nachdem man die Bekanntschaft der früher besprochenen Bildnisse in „ganzer maß und größ",

wie sich Seisenegger ausdrückt, gemacht hat. Diese Bilder stellen vor: Ferdinand I., die Königin Anna, Philipp von Spanien, Ferdinand von Tirol, Philippine Welser.

Das erstgenannte stimmt in der Anordnung vollständig mit dem Bilde Seisenegger's: Karl V. im schwarzen Kleide überein. Dieselbe Größe, derselbe Horizont, dieselbe Art des Steinbodens, dasselbe „gülden tuch" als Vorhang, so daß man diese zwei Bilder als Seitenstücke ansehen könnte. Das Bild ist aber leider sehr verdorben. Es zeigt ebenso, wie jenes Karl's V., in der Zeichnung und Anordnung unverkennbar Seisenegger's Art, und der nicht ganz verdorbene Kopf des Kaisers ist schön und Seisenegger's würdig.

Das Bild der Königin Anna ist gänzlich verwaschen und ungeschickt wieder übermalt, sodaß man nur noch die Anordnung und Einiges von den Nebensachen als ursprünglich vor sich hat. Aber der Anzug der Königin stimmt bis in das Kleinste mit jenem überein, von welchem Seisenegger selbst eine, bis auf jedes einzelne Schmuckstück eingehende Beschreibung macht, bei Gelegenheit, wo er von einem Bilde der Königin spricht, welches nach Spanien gesendet wurde; und ebenso mit jenem, welches im Gebetbuche Ferdinand's zu sehen ist.

Das dritte dieser gleichartigen Bilder stellt Philipp II. von Spanien vor und ist jedenfalls nur eine Kopie, aber gleichzeitig, — wahrscheinlich von einem der deutschen Meister, von welchen Seisenegger sich in späterer Zeit helfen ließ, etwa von Meister Hansen, Maler von Salzburg, gemalt.

Das Original befindet sich in Florenz und ist dort als Tizian bekannt. Dasselbe Bild ist auch im Schlosse Ambras vorhanden. Ist das Florentiner Bild von Tizian, woran keineswegs gezweifelt werden soll, dann dürfte eine Kopie nach Oesterreich gekommen und diese dann von den Gehilfen Seisenegger's reproduzirt worden sein.

Die zwei letzten der genannten fünf Bilder der Ambraser Sammlung, Ferdinand von Tirol und Philippine Welser, sind in Anordnung und im Malprinzipe ebenfalls in der Art Seisenegger's, aber flach und schwach gemalt. Die Aehnlichkeit der Malerei mit der Kopie Philipp's II. läßt die Möglichkeit annehmen, daß auch diese zwei Bilder von Seisenegger's Gehilfen kopirt wurden. Wo aber dann die Originale blieben, wäre eine offene Frage.

4. Die Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien besitzt eine Kreidezeichnung, welche einen fast lebensgroßen Kopf Karl's V. darstellt. Der Kopf ist ausgeschnitten, auf ein Blatt Papier aufgeklebt und dann zu einem halben Brustbilde ergänzt. Auf diesem Unterblatte befindet sich die offenbar unächte Signatur Tizian's. Bei näherer Untersuchung und Vergleichung mit dem Bilde Karl's V. mit dem Hunde an der Seite zeigte es sich, daß auch diese Zeichnung eine Arbeit Seisenegger's ist.

Seisenegger's Höhepunkt fällt in die 40er Jahre. Was darüber hinausgeht, zeigt eine breite Behandlung, welche diesen Werken zwar eine größere Aehnlichkeit mit den italienischen Arbeiten gibt, aber sich dem deutschen Maler nicht recht anpassen will und jedenfalls als eine Abschwächung seiner Fähigkeiten anzusehen ist. Die Bilder dieser Zeit, wie z. B. jenes Karl's V. mit dem grauen Barte, sind noch einfacher in der Anordnung, aber auch leerer und flacher in der Vollendung, als seine früheren Arbeiten. Dem deutschen Meister war es nicht gegeben, die Größe und Einfachheit der Erscheinung mit der Durchbildung der Form im Einzelnen zu vereinigen, wie das den Italienern in so hohem Grade gelungen ist. Wo er es seinem Vorbilde Tizian möglichst gleich zu thun versucht, da wird er leer und flach. Seine stärkste Seite bleibt die deutsche Genauigkeit.

Mit den hier angeführten Bildern ist die Reihe derjenigen, welche Seisenegger oder seine Gehilfen gemalt haben und die unter unrichtigen Bezeichnungen noch existiren, gewiß nicht erschöpft; und nachdem nunmehr sichere Anhaltspunkte durch die Geschichte und die aufgefundenen Werke dieses Künstlers geboten sind, wird es gewiß nicht daran fehlen, daß nach und nach noch andere aufgefunden werden.

Eduard v. Engerth.

Kunstliteratur.

Gaetano Milanesi, Scritti varj sulla Storia dell' arte toscana. Siena 1873. 8.

Der Name Milanesi zählt unter den italienischen Forschern auf dem Gebiete der Kunstgeschichte unstreitig zu den hervorragendsten; seine umfassenden Werke über die sienesische Kunst sichern dem Autor ein dauerndes Verdienst in den Annalen der Kunstgeschichte. Mit Freuden begrüßen wir darum die Sammlung und Zusammenstellung der in verschiedenen Zeitschriften und anderweitig erschienenen kleineren Schriften Milanesi's, nicht allein wegen der scharfsinnigen Behandlung der Gegenstände, welche wir bei dem Verfasser zu finden gewöhnt sind, sondern auch wegen des allgemeinen Interesses, welches bei Freunden der bildenden Kunst der überwiegende Theil derselben in Anspruch nehmen muß. Wie schwierig die Sichtung und Ordnung des literarischen Materials der älteren italienischen Kunstgeschichte ist, das muß einem Jeden, der in die gründlichen Arbeiten von Crowe und Cavalcaselle Einsicht nimmt, sofort einleuchten. Von Milanesi werden Thatsachen, die von jenen Autoren mit dem Aufgebot allen Scharfsinnes als unumstößlich geltend gemacht wurden, nicht nur bestritten, sondern als unhaltbar hingestellt. Das könnte vielleicht manchen Anhänger unserer modernsten Autoritäten auf diesem Gebiet veranlassen, das Buch mit Mißtrauen in die Hand zu nehmen. Diejenigen, für welche das Zurückgehen auf archivalische Quellen außerhalb der Grenzen ihrer Beschäftigung mit der Kunst liegt, dürften der Lektüre desselben ohnehin fern bleiben. Und doch müssen wir die Scritti varj als ein Buch bezeichnen, das ebenso von eminenter Bedeutung für die Forscher, wie von allgemeiner Anregung für die Kunstfreunde überhaupt ist. Die Verwerthung von Dokumenten für die Kunstgeschichte — und dies ist die starke Seite unseres Kritikers — ist hier bei höchster Präcision in einer so meisterhaft klaren und durchsichtigen Form gegeben, daß man dem Verfasser gern auf das verwirrte Gebiet der chronologischen und Authenticitätsfragen folgt. Ein großer Theil der Abhandlungen ist in der Le Monnier'schen Ausgabe von Vasari abgedruckt; die Besprechung dieser übergehen wir hier, da sie als allgemein bekannt vorausgesetzt werden dürfen. Andere erschienen ein erstes Mal in dem Giornale degli Archivi Toscani, die formell am allgemeinsten gehaltenen aber in den letzten Jahrgängen der Zeitschrift Nuova Antologia.

Dieser letzteren ist gleich der erste Aufsatz, die Einleitung des Ganzen, entnommen. Er handelt von der Wissenschaft und Kritik der Kunstgeschichte. Mit Recht tritt hier Milanesi der noch immer nicht völlig überwundenen Meinung entgegen, daß die Wurzeln der Wiedergeburt der Künste in Italien in der griechischen Kunst zu suchen seien. Zu den umfassendsten gehört der folgende Artikel: „Abhandlung über die sienesische Kunstgeschichte" betitelt. Es wird hier der Nachweis geliefert, daß sieneser Architekten im Mittelalter ebenso in verschiedenen Städten Italiens, wie in Deutschland, Frankreich, Spanien und England beschäftigt waren. Der Beruf des Bildhauers war von dem des Architekten damals noch nicht gesondert. Beide waren unter dem Begriff des Maestro di Pietra zusammengefaßt, finden sich aber schon 1212 als Korporation konstituirt. So hoch auch die sienesische Malerschule, deren Absonderung von der florentiner längst als nöthig erkannt ist, zu stellen sein mag, Milanesi macht ihr doch die behauptete chronologische Priorität streitig. Die Sonderstellung jener Schule findet übrigens auch in äußeren Umständen ihre Erklärung. Ein altes, aus Eifersucht entsprungenes und von selbstsüchtigem Interesse aufrecht gehaltenes Gesetz der sieneser Malergilde, welches jedem Nichtbürger eine hohe Abgabe auf die Ausübung der Kunst abzwang, hatte zur Folge, daß kein einziger florentiner Künstler in der Stadt sich niederließ.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der vierte Artikel, welcher die Frage des Ursprungs des bekannten Gemäldes von Dante in der Kapelle des Palazzo del Podestà in Florenz kritisch behandelt. Bekanntlich ist das Fresko auf Grund eingehender Untersuchungen von Crowe und Cavalcaselle als ein echtes Bild von Giotto bezeichnet worden. So gewinnend jene durchaus

geschlossen erscheinende Beweisführung auch sein mag, so steht ihr doch die Reihe der hier geltend gemachten Gegengründe an Schärfe wie an Gewicht durchaus nicht nach. Nach Milanesi ist das Bild zwischen Juli und December 1337 (im Anfange des Jahres starb Giotto), wahrscheinlich von Daddi gemalt worden, also der Zeit der ersten allgemeinen Verehrung des großen Dichters nach dessen Tode im Exil angehörig, wo die leidenschaftliche Erregung gegen seine Person die öffentliche Darstellung derselben nicht mehr behinderte. Während in der Kapelle des Palazzo del Podestà Dante im frühen Mannesalter erscheint, stellt ihn das zweite authentische Porträt im gereiften Mannesalter dar. Es findet sich in einer Miniature der laurentianischen Bibliothek, allerdings vom Jahre 1420, ist aber wohl die Kopie eines verloren gegangenen Tafelbildes.

Unter den in Abdruck beigegebenen Dokumenten sind besonders interessant Orcagna's Kontrakt als Capomaestro für den Dombau in Orvieto und vier andere damit in Zusammenhang stehende. Dankenswerth ist auch die der Sammlung einverleibte Lebensbeschreibung einiger von Vasari nur vorübergehend erwähnter Meister zweiten Ranges, denen hierin nicht nur Unrecht geschehen ist, sondern die auch bezüglich ihrer Personalia von Vasari durchaus falsch behandelt wurden. Welche kaum glaubliche Verwirrung Vasari verschuldet hat, erkennt man unter Anderem recht deutlich aus den Worten, mit denen Milanesi das Leben des Bicci di Lorenzo einleitet: „Ich stelle mir die Aufgabe, hier zu zeigen, wie Vasari, indem er das Leben des Lorenzo di Bicci zu schreiben unternahm, nichts anderes gethan hat, als das seines Sohnes zu beschreiben.“ Der Korrektur dieser Biographie folgt eine ganze Reihe anderer, nebst einer chronologischen Tafel, in welche sämmtliche authentische Werke der Künstler aufgenommen sind.

Zu den hervorragendsten Abhandlungen rein kritischer Natur gehört endlich die Untersuchung über die Autorschaft des berühmten Madonnenbildes im Tabernakel von Or San Michele. Crowe und Cavalcaselle schrieben es (II, 55) dem Sienesen Lorenzo Monaco zu. Milanesi macht es auch hier wahrscheinlich, daß das Bild auf Daddi zurückzuführen sei, einen Künstler, dessen hohe Bedeutung aus der Vergessenheit zu ziehen unserem Kritiker wohl gelungen sein dürfte. Es sei noch erwähnt, daß Milanesi bei dieser Gelegenheit die Fresken des Campo santo von Pisa, die man früher Orcagna zuschrieb, die von Crowe und Cavalcaselle aber als den sieneser Brüdern Lorenzetti angehörig bezeichnet wurden, ebenfalls auf Daddi zurückführt.

Jean Paul Richter.

Notiz.

S. **Treibjagd von Joh. Christ. Kröner.** Unter den jüngeren deutschen Jagdwildmalern ist kaum einer so rasch zu Ansehen und Ruf gelangt wie Christian Kröner, der 1838 in Rinteln geboren, Anfangs als Dekorationsmaler seinen Unterhalt zu erwerben suchte, 1861 nach München und ein Jahr später nach Düsseldorf ging, um sich in der Oelmalerei auszubilden. Ohne die Akademie zu frequentiren, brachte er es bald zu einer vollendeten Technik. Ein Jäger von Passion, lernte er die Natur scharf beobachten und das Leben der flüchtigen Waldbewohner mit einer Treue und feinen Charakteristik schildern, die ihn den Besten unter den modernen Jagdmalern oder den Malern der modernen Jagd an die Seite stellt. Sein Darstellungsgebiet ist ein engumschlossenes. Auf der Bühne, die seine Palette aufschlägt, spielen außer dem Jäger nur Hirsch, Reh und Wildsau eine Rolle. Die Jagdscene, welche uns die Radirung von Fritz Dinger vergegenwärtigt, läßt den Jäger als Statisten und zwei flüchtige, über die Lichtung treibende Rehe als Hauptfiguren erscheinen. Vom malerischen und poetischen Gesichtspunkte aus mag der Vorwurf nicht zu den glücklichsten zählen, da die Jagdgesellschaft in eine langweilige Kette aufgelöst in bequemer Ruhe ihrem Handwerk obliegt und kühl wie der Herbstmorgen, der durch entlaubte Bäume dämmert, das gehetzte Wild niederschießt; aber der Jagdliebhaber wird ohne Zweifel seine Freude haben an der Kunst des Malers, die Satz und Ansprung, die flüchtigste Bewegung der Gliedmaßen mit voller Naturwahrheit schildert und keinen Zweifel darüber läßt, daß wie bereits das Häslein, so den prächtigen Rehbock im nächsten Augenblicke das schwarze Verhängniß ereilen wird.



Chr. Kröner pinx. Fritz Dinger sculp.

TREIBJAGD



Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig

DER SCHLAFENDE HIRT.
Nach A. Hildebrand gezeichnet u. gest. v. L. Schulz.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Michelangelo's kleiner Johannes.

Mit Abbildung.



Johannes der Täufer.
Nach Michelangelo.

Unsere Hoffnung, Milanesi's und Gotti's mit Sehnsucht erwartete Publikationen bereits zum vierhundertjährigen Geburtstage Michelangelo's (am 6. d. M.) in Händen zu haben, sollte sich leider nicht erfüllen. Man schreibt uns aus Florenz, daß der Druck der beiden Werke, über deren Inhalt die Leser durch den Aufsatz in No. 19 der Kunst-Chronik im Allgemeinen unterrichtet wurden, noch nicht so weit vorgeschritten ist, um vor den, auf den September verschobenen, öffentlichen Festlichkeiten erscheinen zu können.

Dagegen wurden wir in den letzten Wochen durch die Nachricht des Wiederauftauchens einer verloren geglaubten Statue des großen Meisters überrascht. In der Sammlung des Grafen Gualandi zu Pisa befindet sich eine aus carrarischem Marmor gearbeitete Statue, welche den kleinen Johannes den Täufer darstellt und in dem alten Inventar der Sammlung als ein Werk des Donatello bezeichnet wurde. Prof. Salvini in Florenz war der Erste, welcher die Hand des Buonarroti darin erkannte, und eine Kommission von Sachverständigen, welche zur Untersuchung der Frage bestellt wurde, hat sein Urtheil bestätigt. Wir theilen das Gutachten derselben im Folgenden mit und fügen eine Abbildung der Statue bei, welcher eine uns von Prof. J. Cavallucci in Florenz gütigst besorgte Originalphotographie zu Grunde liegt. Das Gutachten lautet:

Florenz, den 3. Februar 1875.

„Auf Einladung des Grafen Lodovico Rosselmini-Gualandi haben sich die Unterzeichneten am 26. Januar 1875 nach Pisa begeben, um ihr Urtheil über eine im Besitze des Genannten sich befindende Marmorstatue, San Giovannino darstellend, von einem Meter fünfunddreißig Centimeter Höhe, abzugeben. Die Gestalt ruht auf dem linken Bein und wendet den Kopf nach links, während sie in der Höhe der Hüfte in der Linken eine Honigwabe hält und den in ein Horn ausgedrückten Honig mit der Rechten an die Lippen führt. Ein Lederstreif, welcher von der linken Schulter herabfällt, hält ein Lammfell, welches um die Seiten gelegt ist und in schönem Wurfe hinter dem auf einen Baumstumpf gesetzten Beine niederfällt. Wir bestätigen nun hiermit schriftlich dem genannten Grafen das Resultat unseres Urtheils sowohl in Bezug auf den Urheber, als auf den Werth der

Statue. Lange Zeit hindurch schrieb man dieselbe dem Donatello zu, wir wissen nicht, aus welchen Gründen, vielleicht verführt durch die von jenem großen Meister geübten Prinzipien der Kunst, welche Buonarroti in seiner Jugend mit Vorliebe studirte. Bei genauer Beobachtung zeigt sich indessen, daß die weniger harte und schon nach der Breite neigende Manier, in der sich die Eigenthümlichkeit Michelangelo's offenbart, daß das sehr bedeutende anatomische Verständniß, die Weichheit und Eleganz der Konturen und die Lebendigkeit der Formen, Eigenschaften, welche ebenso an den Bacchus wie an die herrliche Statue des David erinnern, jenen besonderen Charakter offenbaren, welcher uns einmüthig dazu geführt hat, sie dem Michelangelo zuzuschreiben. Und wohl aus demselben Grunde hat Professor Salvini schon beim ersten Sehen sie für ein Werk Buonarroti's erklärt. Bei neuer Betrachtung häufen sich die Beobachtungen und Erörterungen zu genauerer Festsetzung ihres Werthes, und man erkennt die Spur jenes gewaltigen Genius, welcher bereits diejenige Formgebung erstrebt, die im David zur höchsten Vollkommenheit gelangte. Hierfür gelte als Beweis erstens der Vergleich der verschiedenen Theile der Statue, welche vom Kopf zu den Füßen an Schönheit und Originalität zunehmen, gleich als habe sich beim Fortschreiten der Arbeit das Bewußtsein des Künstlers gesteigert und seine Hand sich vervollkommnet, und zweitens die Zeit, in welcher nach den Erzählungen von Vasari und Condivi die Arbeit ausgeführt wurde, nämlich als Buonarroti, von Bologna zurückgekehrt, eben das einundzwanzigste Lebensjahr überschritten hatte.

Erfreut darüber, daß ein Werk von so hervorragender Schönheit der Bewunderung der Kunstfreunde zurückgegeben ist, zeichnen mit dem Wunsche, daß durch den Besuch Anderer unser Urtheil eine Bestätigung erfahre,

Prof. Enrico Pollastrini. — Prof. Steffano Ussi. — Prof. Emilio Burci. — Ulisse Cambi. — Giovanni Paganucci. — C. F. Fuller. — Allessandro Lanfredini, Direktor der Akademie der Künste in Pisa."

Wir müssen selbstverständlich, so lange uns nur die kleine Abbildung des Werkes vorliegt, mit unserem eigenen Urtheile zurückhalten und können nur wünschen, daß das Votum der Kommission vor dem Richterstuhle der Kritik Stand halten möge. Besonders schwierig ist die Entscheidung in diesem Falle deßwegen, weil es sich um ein Jugendwerk handelt, in dessen Formgebung sich zwar die Eigenthümlichkeit des Meisters bereits ankündigt, aber — wie ja der dem Werke früher beigelegte Name darthut, — noch nicht zur völligen Klarheit hindurchgedrungen ist.

Die Nachrichten der Biographen Michelangelo's, auf welche das Gutachten hinweist, finden sich bei Condivi, Kap. 18 (Uebers. v. Valdeck, Quellenschriften, Bd. VI, S. 22 ff.) und bei Vasari, Ausg. v. Le Monnier, Bd. XIII, S. 167). Der Künstler arbeitete nach Condivi einen kleinen Johannes für Lorenzo, Sohn des Pierfrancesco de' Medici (nicht für Pierfrancesco, wie Vasari irrthümlich angiebt) und zwar gleich nach seiner Rückkehr aus Bologna nach Florenz, 1495—96. Wenn das Werk in der Sammlung des Grafen Gualandi als eine Arbeit Michelangelo's anerkannt wird, kann es nur dieser für Lorenzo angefertigte San Giovannino sein.

C. v. L.

Edwin Landseer.*)

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Wie bei anderen großen Meistern kann man auch bei Landseer drei Perioden unterscheiden. Nach dem allgemeinen Gesetze fing er seine Laufbahn mit Sorgfalt an und endete sie mit Liederlichkeit. Zwischen diesen beiden Extremen liegt eine mittlere Periode, die seiner Vollkraft. Wie schon erwähnt, machten sich während seiner Anwesenheit in Schottland lokale Einflüsse auf ihn geltend, unter denen er zum Anhänger der schottischen oder Wilkie'schen Schule wurde. Es ist auch interessant zu beobachten, daß der Maler, welcher zuletzt von den holländischen Thiermalern einen so himmelweiten Abstand gewonnen, zu jener Zeit, gleich allen seinen dasselbe Fach kultivirenden Genossen, einheimischen wie fremden, bei den alten Meistern in die Schule gehen und sich ihrer Erziehung unterwerfen mußte. Dies war seine koloristische Periode, wie sie in dem Bilde „Verendender Hirsch und Schweißhund", 1825, gekennzeichnet ist, einem Gemälde, tief und kräftig im Ton, brillant in der Pinselführung, wie Paul Potter in seinen besten Werken. — Ebenso weisen „Würde und Naseweisheit", 1840, und „Brasilianische Affen" auf die holländische Schule hin, nicht minder die Landschaftsstudien dieser Periode. Sein Talent lag offenbar in der Mauser und versuchte sich in den verschiedensten Malweisen, bevor es seinen eigenen Stil fand. So erinnert sein „Todtes Wildpret" an Snyders, die „Chevy-Jagd" in den üppigen Formen und der energischen Behandlung an Rubens, während die Skizze „Der Herzog von Beaufort als Ritter zu Pferde" das Studium des Velazquez verräth. Damit ist nicht gesagt, daß Landseer ein sklavischer Kopist gewesen wäre; Unabhängigkeit und Individualität waren beide gleich charakteristische Seiten seiner Kunst.

Die Grenzen dieser mittleren Periode sind nicht genau zu fixiren, sie fallen ungefähr in die Jahre zwischen 1835 oder 1840 und 1850 oder 1855 — oder, allgemein gesagt, zwanzig Jahre nach seinem dreiunddreißigsten und zwanzig Jahre vor seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre. Nach dem Durchschnittsmaße der Künstlerlaufbahnen gemessen, gelangte unser Meister augenscheinlich früh zur Reife, hielt ungewöhnlich lange auf der Höhe seines Könnens aus und hatte mit fünfzehn bis zwanzig Jahren eine verhältnißmäßig lange Periode des Niederganges. Wie aber so oft, können diese drei Perioden auch hier kein unwandelbares Gesetz bilden; dies erhellt aus der vortrefflichen, kräftig ausgeführten Oelskizze zu den Löwen der Nelson-Säule vom Jahre 1869. Doch gehört diese auffällige Ausnahme unter die allgemeine Regel, daß beim dem Verfall der Kunst, sei es eines Volkes oder eines einzelnen Meisters, Studien oder Portraits, direkt nach der Natur gemalt, sich die natürliche Einfachheit und Wahrheit bewahren.

*) In der ersten Abtheilung dieses Aufsatzes, S. 132, Z. 15 v. u. ist zu lesen: „am Gelehrtenleben" (statt: an studentischen Gebräuchen).

Die mittlere Periode Landseer's umfaßt Meisterwerke, welche ihn ohne Zweifel in die erste Reihe unter den Thiermalern aller Zeiten und Völker, nicht bloß Englands, stellen. Nahezu ohne Gleichen in Anbetracht der volksthümlichen Auffassung, der reizenden Schilderungen und Einfälle, der glücklichen Erfindungen und der leichten, geschickten Ausführung sind die folgenden, in historischer Folge aufgezählten Gemälde: „Ein ausgezeichnetes Mitglied der menschlichen Gesellschaft", 1838; dieses allgemein bekannte Portrait einer neufoundländischen Dogge ist von einer einfachen Noblesse. Schlichtheit der Konception und Einfachheit des Gedankens sind hier wie gewöhnlich das Geheimniß des malerischen Reizes und fesselnden Eindrucks. Sodann mit der Jahreszahl 1841 „Eos", das Lieblings-Windspiel des verstorbenen Prinz-Gemahls, außerordentlich getreu und delikat in der Zeichnung des gekrümmten Rückens und der zarten Glieder, sodaß die ganze Grazie und Leichtfüßigkeit der Gattung zum Ausdruck kommt. Im Jahre 1844, zweiundvierzig Jahre alt, malte Landseer die unvergeßliche „Otterjagd"; die mannigfaltigen Stellungen jener sechsundzwanzig Hunde, welche die eine Klafter hoch über ihren Köpfen sich windende Otter anbellen, zeigen wieder, wie der Maler mit ganzer Seele die innere Natur des Hundes zu erfassen wußte. „Der Fehlschuß", 1848, eine Ricke, in den von Blut gerötheten Schnee todt hingestreckt, der ein Rehkalb ahnungslos sich nähert, um in gewohnter Weise zu saugen; dann „Verirrtes Schaf im Schnee", 1850, mit lockerem weichen Schnee, herrlich im Spiele des Helldunkels. „Die Zwillinge", eine Gruppe Schafe, Lämmer und Hunde, und noch viele andere Bilder geben kostbare Beispiele der frischen Auffassung und des feinen Naturgefühls unseres Künstlers, bevor er seinen Gewohnheitssünden, der krankhaften, sentimentalen Richtung seiner späteren Lebenszeit verfiel.

Ueber diese Zeit des Verfalls sollte man am besten einen Schleier breiten, wenn auch Landseer's Popularität bis zu seinem Tode Stand hielt. „Komische Hunde" und „Des Doctors Besuch bei der armen Verwandtschaft im zoologischen Garten" führen uns wieder zur Komödie des Thierlebens, die der Künstler von jeher seinen tragischen Scenen gerne als Folie dienen ließ. Mit der Abnahme seiner Kräfte ging die Neigung Hand in Hand, die Thiergestalten zu Trägern melodramatischer Effekte und gefühlsvoller Stimmungen zu machen. Eine derartige Komposition, die noch in die Blüthezeit des Meisters fällt (1851) und eine phantasievolle prächtige Scene aus Shakspeare's Sommernachtstraum darstellt, verdient hier besonders angemerkt zu werden. Der Beifall, welchen dieses Bild erhielt, trieb den Künstler auf der betretenen Bahn immer weiter. Von melodramatischem Eindrucke ist die „Schaar Schwäne, von Adlern überfallen", 1869. Drei Jahre später kam „Der neben dem Lamm ruhende Löwe" zur Ausstellung; die unwahre und gesuchte Empfindung, der der Maler darin Ausdruck gegeben, läßt sich kaum mit der Anspielung auf die Prophezeiung des Jesaias von dem tausendjährigen Friedensreiche entschuldigen. Einige andere Werke dieser Art, welche, um des Künstlers Ruf nicht zu beeinträchtigen, besser der Vergessenheit anheimfallen, zeigen eine beklagenswerthe Abnahme seines Augenlichtes und seines Geistes. Das Formgefühl schwand zugleich mit dem Farbensinn. Dieses Absterben des Genies findet eine Analogie bei Turner; in diesem verlor England seinen größten Landschafts-, in jenem seinen bedeutendsten Thiermaler; bei beiden umnachtete sich der Geist, bevor sie in's Grab sanken.

Die Ausstellung von Landseer's Werken, mit welchem die Akademie nach seinem Tode sein Andenken ehrte, umfaßte nicht weniger als vierhunderteinundsechszig Bilder, welche sechs Säle füllten. Die größere Zahl dieser Werke wurde durch den Stich vervielfältigt,

von ihnen wieder einige verschiedene Male; und als ein Beispiel, wie hoch sie im Kunsthandel geschätzt wurden, möge hier erwähnt sein, daß für das Vervielfältigungsrecht der „Unterredung bei Waterloo" 3000 Pfund und ebenso viel für „Krieg" und „Frieden" gezahlt wurde, abgesehen von dem Preise des Gemäldes selbst, das auf 1200 Pfund zu stehen kam.

Landseer's Passionen sollen sehr kostspieliger Art gewesen sein, was bei den hohen Preisen, die er für seine Bilder erhielt, und bei seiner beispiellosen Produktionskraft nicht Wunder nehmen kann; bei alledem hinterließ er ein bedeutendes Vermögen. Seine Hinterlassenschaft bezifferte sich auf 160,000 Pf. St., eine stattliche Summe, wenn man bedenkt, daß sie nur durch Anfertigung von Gemälden zusammengebracht war. Zu den bei Lebzeiten des Künstlers schon verkauften kommen noch die „nachgelassenen Werke", die sich, nahezu 1000 Nummern zählend, nach seinem Tode in seiner Wohnung vorfanden: Oelgemälde, Kreide-, Bleistift- und Federzeichnungen, Skizzenbücher u. s. w. Diese Zeugen eines ungemein thätigen Lebens wurden im Mai des verflossenen Jahres in dem Christie'schen Auktionslokale versteigert. Die dafür gelöste Totalsumme belief sich auf beinahe 55,000 Pfd. St. Die Auktion bildete ein Hauptereigniß der letztjährigen Londoner Saison und erregte ungewöhnliches Interesse. Das derselben beiwohnende Publikum gab während der Versteigerung seinen Gefühlen in lebhafter Weise Ausdruck, so wurde „Lady Godiva's Gebet", ein durch den Stich wohl bekanntes Gemälde aus dem Jahre 1866, unter einer Beifallssalve mit 1000 Guineen ausgesetzt. Das nächste Gebot verdoppelte aber die Summe, bis sie bei zwei weiteren Geboten von je 500 Guineen auf 3000 gestiegen war; der Zuschlag erfolgte jedoch unter lautem Beifall erst bei M. Agnew's Gebot von 3200 Guineen.

Hier mögen noch einige allgemeine Bemerkungen Platz finden; zuerst ein Wort über die große Handfertigkeit und das geschickte Machwerk, welche Landseer bei der Ausführung seiner Bilder bekundete. Als Beispiele können einige Federskizzen dienen, „entworfen im Buckingham Palais während des Wartens auf eine Audienz bei der Königin" und zwei weitere von dem Hippopotamus „im Buckingham Palais innerhalb einiger Minuten entworfen, um der Königin eine Vorstellung von dem Thiere zu geben, welches soeben (im Jahre 1850) in den Zoologischen Garten transportirt ist". Die Oelmalerei ging Landseer ebenfalls erstaunlich schnell von der Hand, sodaß er während seiner Blüthezeit kaum einen Rivalen in der Handhabung des Pinsels, um nicht zu sagen der Spachtel, gehabt hat. Mit äußerster Geschicklichkeit setzte er die Farben zumeist fett auf und wenn sie halb trocken waren, pflegte er die rauhen Stellen mit durchsichtigen Farben zu übergehen und zuletzt mit einem Läppchen oder einem Messer abzureiben oder abzukratzen. Ein gewiegter Künstler, machte er sich durchaus keine Skrupel daraus, alle Mittel anzuwenden, von deren Gebrauch er sich den besten Erfolg versprach, und man kann wohl sagen, daß das Geheimniß seiner Kunst in der Kenntniß ihrer Mittel und in der Fähigkeit bestand, dieselben auszunutzen. Von dieser unvergleichlichen Fähigkeit machte er jedoch öfters sehr nachlässigen Gebrauch. Wenn es gewiß ist, daß Maler ihre Meisterschaft dadurch beweisen, daß ihre schnell und auf das Gerathewohl ausgeführten Pinselstriche aus der richtigen Entfernung gesehen deutliche Formen annehmen, so kann es nicht geleugnet werden, daß Landseer darin sich als Meister bewährt hat, da er eine Menge Bilder in der kürzesten Zeit und mit möglichst geringen Vorstudien skizzirte. Ihm lag sehr daran, sich Geld zu ermalen, die Malerei wurde bei ihm eine Geschäftssache. Haare und Wolle, mit denen er seine Thiere ausstaffirte, waren nicht so sehr Geist- oder Hand-Arbeit als maschinen-

mäßige Leistungen; seine Farben waren grob und kurzweg wie von einer chromolithographischen Presse aufgetragen. Aber das Schreiende und Dürftige in der Farbenbehandlung findet einigen Ersatz in der breiten und kräftigen Durchbildung von Licht und Schatten, und seine Gemälde zeigten sich erst dann im günstigsten Lichte, wenn sie durch den Stich, schwarz auf weiß, wiedergegeben waren. Indessen kam es selten vor, daß Landseer mit einem Bilde nicht ein günstiges Endresultat erzielt hätte, denn er besaß die glückliche Gabe, Komposition, Farbe und Helldunkel in gefällige Vereinigung zu bringen.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die Motive, welche Landseer's Schöpfungen erfüllen. Ganz allgemein gesprochen kann man wohl sagen, daß er dem Thiercharakter einen wesentlich gefühlvollen Zug verleiht, eine Schwäche, die ihn Meistern, wie Paul Potter, Snyders, Troyon, Jadin und Rosa Bonheur schroff gegenüberstellt. Seine Stärke und zugleich seine Schwäche liegen, wie schon gesagt, in dem Bestreben, die Thiere mit menschlichen Leidenschaften auszustatten, und doch reichte er in dieser Art von Personifikation vielleicht nicht an Jadin's „Sieben Todsünden" heran, die in der Gestalt von sieben Hunden veranschaulicht sind. Aber die Scala des Empfindungslebens war bei den Erfindungen Landseer's so umfassend, daß er in dieser Hinsicht nicht seines Gleichen hat; er sprang, wie schon gesagt, vom Tragischen zum Komischen über, nur daß in seinen dramatischen Situationen der Mensch keine Rolle spielte, da seine Figuren meist ohne Leben und schlecht gezeichnet waren. Man hat ihn vorgeworfen, daß er hin und wieder geradezu in's Gemeine verfiel, so wenn er den „mit seinem Weibe zum Verkaufe ausgestellten Onkel Tom" in der Gestalt zweier Hunde wiedergab; als Erwiederung auf diesen Vorwurf sei es ausgesprochen, daß das Häßliche und Gemeine bei ihm die Ausnahme, das Schöne und Geschmackvolle die Regel bildeten. Allerdings muß man, auf die Behauptung hin, Landseer habe an Leid und Schmerzen, indem er sie zum Ausdruck bringe, Gefallen gehabt und eine Vorliebe für grausige Scenen gezeigt, zugestehen, daß die Grenze der tragischen Malerei überschritten wurde, wenn er in dem „Fehlschuß" den Schnee förmlich mit Blut tränkt und wenn er Eisbären die letzten Ueberreste verunglückter Nordpolfahrer in Fetzen zerreißen läßt. Doch müßte wohl dem tragischen Maler und Dichter ein größerer Spielraum zugestanden werden; Landseer zeigt echt dramatischen Takt, indem er dem Gefühl der Befriedigung das Uebergewicht über das Schmerzliche giebt und das Leiden nur in der Absicht schildert, um das Mitgefühl des Beschauers zu erwecken.

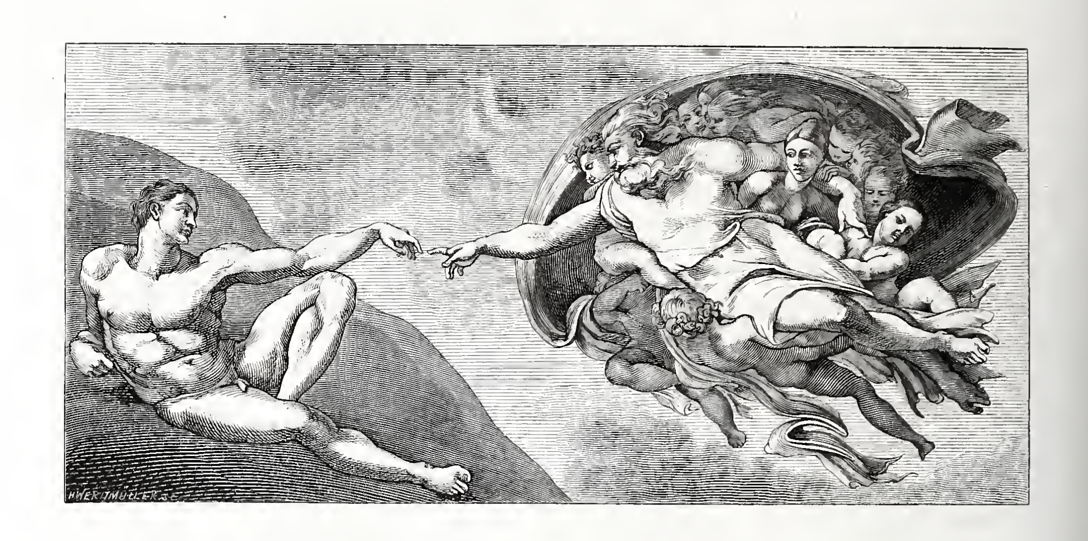
Der Punkt, welcher Landseer unter seinen Vorgängern und Zeitgenossen auf den letzten Platz verweist, ist seine Gleichgiltigkeit gegen die Naturwahrheit. In unserem wissenschaftlichen Zeitalter sind in der That die Naturalisten mit Recht unnachsichtig gegen unklare Formen und zweifelhafte Species, wie sie sich bei Landseer finden. Der englische Maler erreicht in Bezug auf treue Wiedergabe der lebendigen Erscheinung weder einen Potter noch Troyon, Rosa Bonheur oder Jos. Stevens; andererseits ist das komische Element in seinen Thiergestalten nicht so sprechend, wie bei Kaulbach's „Reineke Fuchs" oder bei Decamps' Affen, die sich als Menschen geriren; und was Kühnheit der Bewegung, was Feuer der Leidenschaft anlangt, so stehen seine Darstellungen von Pferden, Hunden, Löwen und Tigern unbedingt zurück hinter den Schöpfungen eines Rubens, Snyders, Velazquez oder Delaroche. Landseer führt uns seine Thiere gewöhnlich in ruhigen, beschaulichen oder rührenden Situationen vor. Man kann wohl behaupten, daß sie die Zeiten des ewigen Friedens, in welchen der Löwe mit den Lamme gute Freundschaft hält, vorweg genommen haben.

Interessant dürfte es sein, zu untersuchen, welche Thierart Landseer am meisten zu verdanken hat. Das Pferd ist schon von Leonardo, Rubens und Velazquez verherrlicht worden, aber der Löwe hat erst durch die Kunst des englischen Malers an Würde und stolzer Kraft gewonnen. Ebenso hat er dem Hirsche eine höhere Stellung in der Kunst der Malerei angewiesen, wenn er ihn auch etwas theatralisch auffaßte. Der Hirsch ist bei ihm mit einem gewissen Pathos ausgerüstet und tritt wie ein allzu selbstbewußter Schauspieler auf; indeß mit welch stolzem Muthe erhebt er nicht das Haupt, um Bergluft zu athmen, während sein Geweih auf Kampfeslust und Siegesfreude hindeutet! Wie sanft und furchtsam zugleich erscheint das edle und schutzlose Reh! Am verschwenderischsten aber stattete Landseer seine Hundecharaktere aus. Er läßt die Hunde als Diener, Begleiter und Freunde des Menschen erscheinen und macht uns glauben, daß sie mit Pflichtgefühl und mit der Fähigkeit der Sprache ausgerüstet seien.

Fassen wir Alles zusammen, so hat sich Landseer ein Verdienst um die Thierwelt erworben, er hat das Band zwischen Menschen und Thieren enger geknüpft; seine Kunst schilderte nicht die wilde, sondern die gezähmte Natur, die Geschöpfe, welche mit dem Menschen die Segnungen der modernen Civilisation theilen.

J. Beavington Atkinson.





Die Schöpfung des Menschen von Michelangelo in der sixtinischen Kapelle.

„Seit Phidias ist dergleichen nicht mehr gebildet worden."
Peter von Cornelius.

Wenn Vasari im Leben des Michelangelo Buonarroti die kurze Beschreibung der Deckengemälde in der sixtinischen Kapelle in eine Apotheose des Genius Michelangelo's auslaufen läßt, so müssen wir darin den wahren Ausdruck der Gefühle finden, welche die Betrachtung dieser Gemälde in jedem kunstsinnigen Beschauer erweckt. „Dieses Werk, so sagt Vasari, war und ist die Leuchte unsrer Kunst, welche der Malerei so viel Förderung und Licht verschafft hat, daß es hinreichte, die so viele Jahrhunderte in Finsterniß liegende Welt zu erhellen." Das Urtheil dieses Zeitgenossen ist nicht abgeschwächt worden, die Kritik hat den klassischen Werth der Deckengemälde nie bezweifelt, aber eine eingehende Detailerklärung des Werkes fehlt uns noch immer.*)

Für das grandioseste und zugleich schönste Einzelbild der Komposition hat man stets die Erschaffung des Menschen gehalten, unter den neun Hauptbildern das vierte. Wenn wir im Folgenden eine Erklärung dieses Bildes wagen, wird es nur in der Weise geschehen können, daß wir die Gedanken, welche der große Florentiner in demselben verkörpern wollte, nachzuempfinden und ihnen zu folgen suchen.

Michelangelo ist nicht allein ein Heros der Kunst, er ist auch ein Gigant auf dem Felde des philosophischen Denkens, und darum tragen auch die Schöpfungen seines Meissels und seines Pinsels ganz das Gepräge verstandesmäßig koncentrirter Ideen. Während noch zur Zeit Dante's die Civilisation in der Kirche beschlossen war, hatte sich dieselbe zur Zeit Michelangelos von ihr gelöst, oder sie war in die zwei Kulturen des Christenthums und des Humanismus auseinandergefallen. Damit ging die Naivetät künstlerischer Konception des Religiösen zwar für immer zu Grabe, aber das philosophische Bewußtsein eines Michelangelo verstand es, dieselbe zu versetzen, indem es ihm gelang, beide Welten in eine Einheit versöhnend zusammenzufassen. Dabei erinnert seine Darstellung

*) Ueber den Gedankenzusammenhang des Ganzen mit den typologischen Bilderkreisen des Mittelalters vergl. den schönen Aufsatz von Lübke, Kunsthistor. Studien, S. 56 ff.

biblischer Geschichtsscenen künstlerisch in gar nichts an die voraufgehende Entwicklung des kirchlichen Stiles; die Tradition von Jahrhunderten ist über den Haufen geworfen, wir stehen vor einer vollständigen Neuschöpfung. Michelangelo faßt in seinen Darstellungen zu den ersten Kapiteln der Genesis die Erzählungen der Bibel als die Urmysterien der Menschheit, als die Grundgedanken ihrer Civilisation auf.

Als Thema des Bildes, die Schöpfung des Menschen, waren dem Künstler die Worte der Schöpfungsgeschichte gegeben: „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenklos und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.“ Schon die Staffage des Bildes trägt in ihren einfachen schweren Linien den Charakter urweltlicher Vorgänge; graue, unbewegte Wassermasse rechts, ein von frischem Grün überzogener Abhang, von dem schwer ein Quell herabfließt zur Linken, dahinter ein blauer Bergzug und darüberhin nebelgrauer Dunstkreis. Auf jenem Abhange liegt Adam ausgestreckt, fast die halbe Breite des Bildes einnehmend, der rechte Fuß berührt die Wasserfläche, durch Aufstützen des rechten Armes auf einen Felsblock den Oberkörper aufrichtend, das linke Bein ist angezogen, gleichsam als Ausdruck des Bestrebens, von der Erdmasse sich loszulösen; darüberhin der linke Arm dem herannahenden Gott entgegengestreckt. Die Richtung des Antlitzes ist die entsprechende. Die ganze jugendlich ideale Gestalt zeigt uns in der Schönheitsfülle der Körperformen nicht den ohnmächtigen Staubgeborenen, wie ihn das nächste Bild, die Erschaffung Evas darstellt, nicht den in harter Arbeit seinen Beruf suchenden, wie in der Vertreibung aus dem Paradies, auch nicht den hehren Vater des Menschengeschlechts, wie ihn Raffael in der Disputa gemalt hat, wohl aber den berufenen König des Erdkreises, der eben mit dem Empfang des Geistes aus Gott mit göttlicher Macht, mit Herrschergewalt ausgerüstet werden soll. Wie wir ihn aber daliegen sehen, ist er noch von dem Banne des Unvermögens an das Element, dem er entnommen ist, an den Staub gefesselt. In den edlen Formen des Kopfes, vor Allem der Stirn und des von zurückwallendem Haar bedeckten Schädels erkennen wir deutlich die Stätte göttlichen Denkens und Empfindens, wie in allen anderen Körperformen die Prädispositionen für die Erfüllung seines Berufes, Ideales zu schaffen, aber noch ist der Körper von dem Funken göttlichen Geistes nicht beseelt. Der Widerstreit niederdrückender Ohnmacht und emporstrebender Gewalten durchzittert gleichsam die Gestalt. Am meisten zeigt sich dies in der Charakteristik des Kopfes und in der Zeichnung des Gott entgegengestreckten linken Armes. Dort ist es vorwiegend der Ausdruck der Hingebung, des sehnsüchtigen Verlangens, hier der Zug eines bei aller noch anhaftenden Schlaffheit unverkennbaren Aufstrebens.

Eine nicht geringere Gedankenfülle, als in dieser Darstellung Adams, ist in der Komposition der zweiten Hälfte des Bildes, welches den dem Menschen entgegenschwebenden Gott darstellt, niedergelegt, und hierbei werden wir einige Momente geltend zu machen suchen, die, wenn wir nicht irren, bisher übersehen worden sind. Wir erblicken Gott Vater im freien Raume einherschwebend, getragen und umgeben von Engeln, dahinter ein letztere gleichsam zusammfassendes purpurnes Tuch, das vom Winde gebläht erscheint und am linken Ende große durch die Bewegung verursachte Falten wirft. Es ist gleichsam der Mantel Gottes, unter welchem zwar nicht er selbst, aber die ihn umgebende Engelschaar Bergung findet. Die Gestalt Gottes ist in der Charakteristik die gleiche, wie in dem vorangehenden Bilde der Erschaffung von Sonne und Mond und der Darstellung des Schwebens Gottes über den Wassern: vollständig dieselben Züge des Gesichts, derselbe Bart, dasselbe

Haupthaar; denn der Ewige ist der sich selbst gleiche, während doch in der Gestalt Adams schon im nächsten Bilde, in der Erschaffung Eva's und noch mehr weiterhin im Sündenfall und in der Vertreibung aus dem Paradiese der Typus unserer Darstellung vollständig verlassen ist; denn an die Stelle des Idealbildes der Menschheit sollte dort eine durch geschichtliche Vorgänge charakterisirte Individualität treten. Stellen wir nun einen Vergleich an zwischen dem physiognomischen Ausdrucke Gottes in unserem und in den vorangehenden Bildern, so kann uns die Wahrnehmung nicht entgehen, daß die Stimmung in ersterem eine durchaus andere ist. Bisher war es der Ausdruck der Strenge, der Hoheit, der Majestät, wie ihn die Handlung erforderte. Ja die Größe der zu vollbringenden Werke ist dem Gotte dort schon auf die Stirne geschrieben, und dem entspricht das gebietende Ausbreiten der Hände, wie das gewaltige Einherstürmen der ganzen Gestalt. Hier jedoch stehen wir vor einer durchaus andern Konception — gleich als hätte Michelangelo den Gegensatz der Erscheinung Gottes vor dem Propheten Elias verkörpern wollen. Unwillkürlich werden wir an die bekannten Worte gemahnt: „Und siehe, der Herr ging vorüber, und ein großer starker Wind, der die Berge zerriß und die Felsen zerbrach, vor dem Herrn her. Und nach dem Erdbeben kam ein Feuer, und nach dem Feuer kam ein stilles sanftes Sausen." Die ganze Vorderseite der sanft einherschwebenden Gestalt Gottes ist dem Beschauer zugekehrt, ein hellviolettes, fast durchsichtiges Gewand bedeckt den Oberkörper, das Antlitz ist dem des Menschen zugewandt, die Rechte ihm entgegengestreckt, während die Linke zwei Gestalten seiner Umgebung umfaßt und darauf gleichsam ruht. Die Gliederformen der göttlichen Gestalt sind voller und weicher in der Zeichnung, als bei dem Adam, das Kolorit heller, zarter und geistiger. Was nun die Abweichung im Ausdruck des Antlitzes betrifft, so tritt hier in dem sanften Zuge der Linien des Profils, in dem innigen Ausdrucke des Auges und dem zu gnädigem Reden geöffneten Munde, wie in dem sanft zurückfließenden Haar nicht mehr der allmächtige Schöpfer des Weltalls, sondern der Gott entgegen, der die Liebe ist. Es ist der Vater der Menschheit, für den hier der Künstler in unübertrefflicher Meisterschaft den Typus festgestellt hat. Neben dem Kopf ist es aber vor Allem die nach dem Menschen ausgestreckte Rechte, welche die zu schildernde Handlung charakterisirt. Condivi irrt, wenn er sagt: „Si vede Iddio col braccio e colla mano distesa dar quasi i precetti ad Adamo di quel che far debbe e non fare." Arm und Hand drücken nichts weniger als ein gesetzgeberisches Verhalten aus. Zwischen der machtlos und doch verlangend vorgestreckten Hand des Menschen und zwischen der die göttliche Majestät wie liebevolle entgegenkommende Hilfe gleicherweise ausdrückenden geöffneten Hand Gottes waltet ein Rhythmus ob, der das höchste Entzücken des Beschauers erregt. Das mittelalterliche komplicirte Dogma von dem Verhältniß Gottes zum Menschen findet hier seinen ästhetisch-dramatischen Ausdruck. Aus dem erhobenen Zeigefinger der göttlichen Hand springt gleichsam der zu gottähnlichem Denken und Schaffen befähigende Funke göttlichen Geistes über in die der Erde entnommene, gottgleich gebildete Menschengestalt.

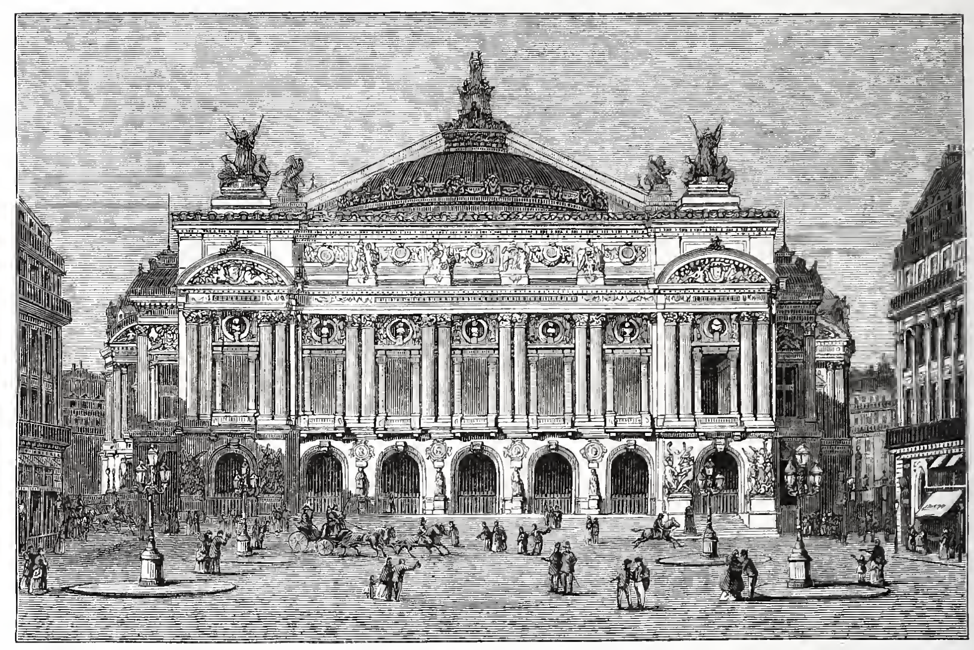
Die Blicke aller von dem Mantel umhüllten jugendlichen Engel, ohne die traditionellen Abzeichen wie Knaben gebildet, sind mit dem Ausdrucke staunender Bewunderung auf den Vollzug der Handlung gerichtet. In ihnen ist der Begriff der in Gemeinschaft Gottes stehenden Heerschaaren bewunderungswürdig präcisirt. Nicht ihrer zehn, sondern ungezählte Schaaren glaubt man zu erblicken.

Ueber die Haltung des linken Armes Gottes ist bisher keine wesentlich andere Auffassung, als die Vasari's geltend gemacht worden. Vasari sagt: „Con un braccio cigne

alcuni putti, quasi che egli si sostenga.“ Schon ein Blick auf die treffliche Braun'sche Photographie der Freske kann jeden Leser darüber aufklären, daß hier eine irrige Auffassung Statt hat. Die Gestalt, um deren Schultern der Arm Gottes gelegt ist, ist keineswegs ein jugendlicher Knabe, wie hier immer der Engeltypus Michelangelo's, sondern unverkennbar — ein Weib. Die Form des Kopfes, die Anordnung des Haares und die bis an die Brust sichtbaren Körperformen lassen darüber gar keinen Zweifel aufkommen. Und dies Weib ist Niemand anders, als Eva. Mit fast scheuem Staunen und doch auch sehnlichem Verlangen wendet sie ihr edles Antlitz Adam zu. Wenn wir sie so der Rückenseite Gottes entsteigend und von seinem gewaltigen Arme umfaßt betrachen, da drängt sich uns mit Nothwendigkeit die Auffassung auf, der Künstler wollte den Gedanken Gottes verkörpern, daß er für diesen Adam ein Weib bestimmt habe, ihm dasselbe zuführen wolle. Die edlen Züge dieses Weibes führen uns das Ideal ihres Berufes vor die Seele. Erkennen wir aber diese Gedanken an, so können wir der Weise ihrer Ausführung nur die höchste Bewunderung zollen, der ästhetische Genuß von Michelangelo's Schöpfung wird uns dadurch wesentlich gesteigert.

Endlich finden wir noch zur Rechten der weiblichen Gestalt einen Knaben, auf dessen Schulter die herabgebogene Linke Gottes ruht. In den Proportionen übersteigt diese Figur das Maß, welches bei der Darstellung der Engel bedeutenden Knaben in diesem Bilde inne gehalten ist. Im Gegensatze zu der stürmischen Bewegung der Engel charakterisirt ihn ferner eine unverkennbare Ruhe. Statt dem Vorgange der Erschaffung Adam's, wie jene, den Geist zuzuwenden, ist der Kopf davon vielmehr abgewandt, man könnte sagen, traurig in die Zukunft gerichtet. Die Ruhe der Haltung — mit den Armen scheint der Knabe das Knie Eva's zu umfassen, — die auffällig größere Fülle der Körperformen, Alles spricht dafür, daß wir hierin nicht einen Engel, sondern ein menschliches Kind erkennen sollen. Sind wir uns aber hierüber einig, so kann es uns nicht schwer fallen, den Gedanken des Künstlers zu errathen. Der Typus des Knaben ist kein anderer, als der des Sohnes der Maria, wie er im ganzen Cinquecento gemalt wurde. Michelangelo hat hier zeitlich weit Auseinanderliegendes in tiefsinnigster Weise combinirt. Indem er von der einen Hand Gottes die Kräfte göttlichen Geistes auf den ersten Menschen übergehen läßt, legt er die andere, gleichsam um auf das Ziel der Geschichte der Menschheit (wie es seine Zeit lehrte) anzudeuten, auf den, welcher in der Bibel schlechtweg „des Menschen Sohn“ heißt. Bei jedem andern Meister müßte es gesucht erscheinen, die künstlerischen Konceptionen so weit und tiefgehend zu erklären, aber einem Geiste, wie dem Michelangelo's, müssen wir dieselben nicht nur zutrauen, wir dürfen sie auch mit Fug und Recht voraussetzen. Handelt es sich doch hier nicht etwa blos um eine Vermehrung des Gedankenreichthums im Bilde, es kommt uns vielmehr in unserer Auffassung des zuletzt Besprochenen auf wesentlich Anderes an. Wir glauben damit ein fehlendes Glied in der Harmonie der Komposition zu ergänzen. Die linke Seite des Bildes steht nun der rechten nicht mehr nach, denn eine rhythmische Einheit in Auf- und Abwogen tiefster Gedanken durchzieht die ganze Komposition. Wir finden das Urtheil Peter's von Cornelius, welches wir voranstellten, durchaus gerechtfertigt. Dieses Bild gehört zu den idealsten künstlerischen Schöpfungen, welche wir besitzen, und doch ist, was den Gedankeninhalt anlangt, kaum eine größere Verschiedenheit denkbar, als zwischen dem Geiste, der die heiteren hellenischen Göttergestalten in olympischer Erhabenheit und Ruhe schuf und den überwältigenden, gedankenschweren Manifestationen des ruhelos drängenden Genius Michelangelo's.

J. P. Richter.



Façade der neuen Oper in Paris.

Die neue Oper in Paris.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

Nachdem wir die vergoldeten Gitterthüren hinter uns haben, treten wir in die Vorhalle; sie wird durch die Verhältnisse der Stiege total erdrückt. Die Stiege! Man hat über diesen Theil des Baues schon viel Tinte vergossen und wird darüber vielleicht noch manches Buch schreiben; ob aber die Architekten der Zukunft beim Anblick des Werkes sich von Nachahmungslust beseelt finden werden, ist eine andere Frage. Die Stiege ist riesengroß, breit angelegt — ungeheuer theuer, aber sie imponirt doch ebenso wenig wie die Façade. (S. d. Abb. auf S. 174 u. 175.)

Das Foyer nimmt die ganze Länge des Baues ein. Es besteht aus drei Abtheilungen, dem sogenannten Vor-Foyer (l'avant-foyer) mit den überaus prunk- und geschmackvollen Mosaikarbeiten, dem eigentlichen Foyer mit den Malereien Baudry's und endlich aus der Loggia mit der Aussicht auf das sich weit hinstreckende Häusermeer und das Gewühl der Boulevards.

Das Avant-Foyer ist jedenfalls eine originelle Leistung. Herr Garnier, der, wie seine Schriften beweisen, für die Mosaikdekoration schwärmt, wollte hier diesem Geschmack Genüge thun. Er scheute keine Mühe, und da in Frankreich selbst die Mosaiktechnik vernachlässigt war, mußte er venezianische Arbeiter herbeiholen, welche die von ihm entworfene buntfarbige Dekoration nicht nur vortrefflich, sondern auch mit erstaunlicher Billigkeit herstellten. Das ganze Parket besteht aus solchen Mosaikquadraten, die sich wie buntscheckige Würfel ausnehmen und mit der Ornamentik des Plafonds korrespondiren. Die Halle erhält auf diese Weise einen gründlich orientalischen Anstrich, man kann sich hier nach Marokko oder in den Palast des Bey von Tunis versetzt fühlen.

Die mächtige Kolonnade, welche das Foyer von der Stiege trennt, stört diesen Effekt durchaus nicht, und auch die vier Plafondbilder mit den griechischen Inschriften fügen sich brüderlich in die funkelnde, wie mit Goldstaub bestreute Ornamentik. Diese vier Bilder sind, dem einheitlichen

Gedanken entsprechend, welcher die gesammte Malerei in der Oper leitete, der Mythologie entlehnt: Diana und Endymion, Orpheus und Eurydice, Psyche und Merkur, Aurora und Cephalus. Die Figuren sind in Lebensgröße und die Inschriften im Halbkreise auf jedem Bilde angebracht in griechischen Lettern. Urheber der Kartons ist Herr Curson, dessen Schüler die mittelmäßigen Bilder ausführten.

Das eigentliche Foyer bildet den Glanzpunkt der Oper. Dieser Theil des Gebäudes wird schon heute allgemein als ein Konversationssaal für die Elitegesellschaft betrachtet. Auch zur Schaustellung reicher, und da es die Mode will, voluminöser Damentoiletten eignet sich dieses Foyer mit seinen Hinter- und Nebensälen, den mit monumentalen Kanapee's geschmückten Boudoirs vortrefflich. Hier herrscht die Goldfarbe vor. Von oben bis unten, in der Breite, von links nach rechts, Alles scheint aus massivem Golde. Dieser Effekt wird nur durch die riesigen Wandspiegel unterbrochen, welche wir im Zuschauerraume an hervorragenden Stellen wieder finden und die durch wohlberechnete Reflexe den aufgenommenen Theil in's Unendliche vervielfachen. Golden sind die Verzierungen der Wände, golden die Einfassungen von Thüren und Wänden, golden ist aber auch die Last, welche die diesen Raum zierenden Fresken Baudry's vollständig erdrückt, sie beinahe verschwinden macht. (S. d. Abb. S. 177.)



Euterpe, von Baudry.

Wie Garnier ist Baudry heute ein Mann in den besten Jahren; er zählte ungefähr 30, als er mit dem Riesenwerke der Dekoration des Foyers beauftragt wurde. Schon damals hatte ihm das Glück gelächelt. Nach seiner Rückkehr aus Rom, wo er als Stipendiat in der Villa Medici die vorschriftsmäßige Zeit zugebracht, fielen ihm die Bestellungen des Staates in den Schooß, das Publikum fand an seinen ausgestellten Werken Wohlgefallen. In der Malerwelt erregte dieses rasche Emporsteigen Argwohn und Neid. In gewissen Künstlerkneipen nannte man ihn „le peintre officiel“, ein Ausdruck höchster Verachtung — seitens eines Farbenreibers gegenüber einem reussirenden Künstler. Ganz unbegründet war jedoch der Vorwurf nicht. Genießt Herr Baudry die Vortheile seiner Situation, so hat er auch die gewöhnlichen „offiziellen“ Fehler. Es mangelt ihm entschieden bei aller Grazie an Schwung, und die Phantasie ist bei ihm keine Millionärin. Korrektheit und Studium sind seine Haupttugenden. Er ist vor Allem Kathedermaler, und seine Bilder können als perfekte, wohldurchdachte Vorträge auf Leinwand gelten, welchen so Manches entnommen werden kann, aber ohne irgend welche Spur der Genialität des Begründers einer neuen Schule. Die Romantik muß Herrn Baudry ein Gräuel sein, er verabscheut deren leisesten Anflug.

Seine vom Scheitel bis zur Zehe in klassische Form gegossene Individualität mußte die Einbildung aus dem Programm streichen, die Originalität gänzlich der Tradition opfern und nur von dort aus die Inspirationen beziehen, wo sie seine Vorgänger und Vorbilder, die gründlich studirten, aber von ihm nicht immer ganz richtig aufgefaßten italienischen Meister, geschöpft hatten. Die Idee des Ganzen war eine Versinnlichung der drei Künste, welche die Oper vereinigt — Poesie — Musik — Tanz; Baudry appellirt an das griechische Alterthum und an die biblische Welt. Eine moderne Symbolik, wie z. B. bei Carpeaux, fällt ihm nicht in den Sinn, und er

wagt es auch nicht, in die reichhaltige Sagenwelt des Nordens zu greifen. Es entsteht durch diese beengende Auffassung eine Monotonie, welche das Auge und den Geist ermüdet. Man trete z. B. in's Foyer an einem Vorstellungsabende, wenn die Gasflammen tageshell brennen und die goldstrotzenden Kolonnaden durch die riesigen Spiegelscheiben in's Unendliche reflektirt werden, man versuche das Auge emporzurichten gegen den Plafond. Es wird bald ermattet niederblicken und sich viel lieber an dem Gewühle der schwarzen Fräcke und der bunten Roben, der Diamanten



Aufgang zur Haupttreppe.

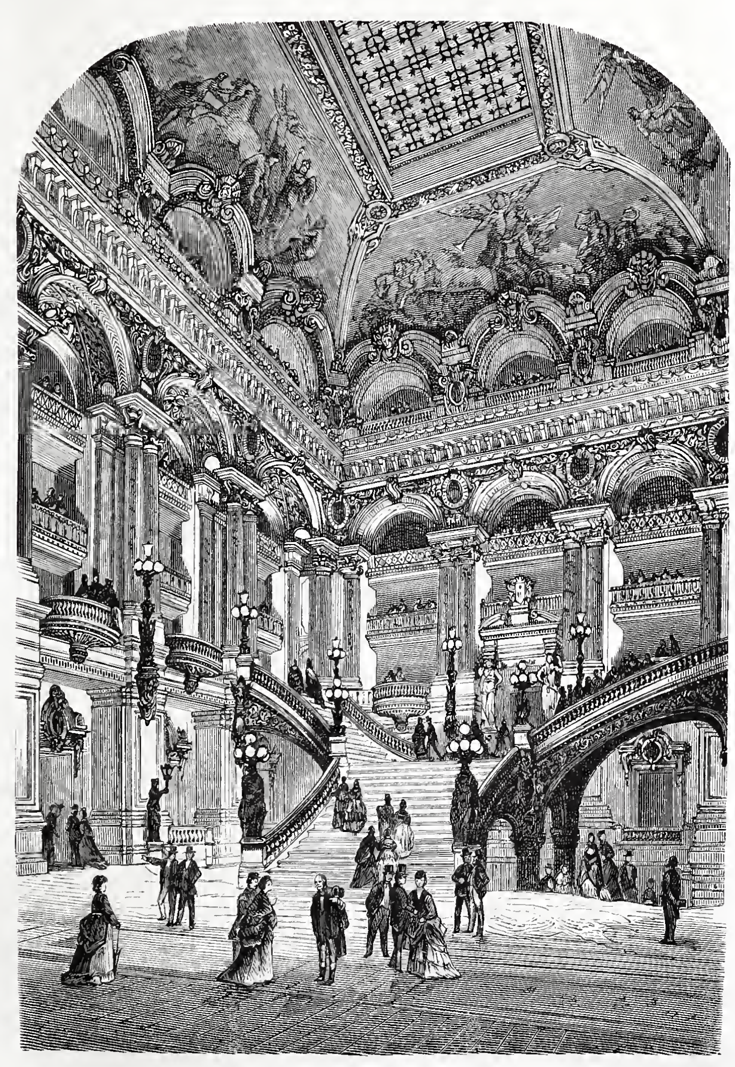
und der aufgethürmten Haartouren erfreuen als an den oben angebrachten Malereien — wie groß auch deren Werth sein mag. Das Gewühle unten ist eben lebendig, die Bilder oben sind es nicht.

Das Werk Baudry's besteht aus drei Hauptmassen, wovon jede in eine ansehnliche Zahl von Bildern zerfällt.

1) Die großen und
2) die kleinen Plafondgemälde,
3) die Einzelfiguren in den Zwickeln.

Die großen Plafondgemälde nehmen die ganze Mitte der Wölbung des Foyers ein, es sind ihrer zwei, durch die für den Hauptlustre angebrachte Oeffnung von einander getrennt. Das erste Bild führt den Titel „le Parnasse“, das zweite „les poëtes.“

Für die Darstellung des Musenhaines wählte Baudry recht glücklich den Augenblick der Ankunft Apoll's. Die Horen — durch weißgekleidete, mit Blumen bekränzte junge Mädchen symbolisirt — wallen dem Gefeierten entgegen, der von seinem goldenen Wagen herabsteigend, die Huldigungen entgegennimmt — andere Mädchen in weißen Gewändern halten die mit den Hufen stampfenden und aus den Nüstern feuerspeienden Rosse im Zaum. Die Grazien, nackt



Das große Treppenhaus.

und sich umschlungen haltend, bieten dem Gotte die goldene Leier. Mit holdem Lächeln dankt er ihnen. Diese Gruppe ist gewiß das kühnste der Werke Baudry's, die unbekleideten Gestalten sind mit anatomischer Genauigkeit wiedergegeben, doch ist auf die Behandlung der Körperbildung mehr Studium verwendet als auf die Köpfe, welchen es entschieden an Ausdruck fehlt. Die Bewohnerinnen des Parnassus bilden, rechts und links vertheilt, Gruppen, theils stehend, theils auf dem Rasen dahingestreckt, mit koboldartigen Genien spielend. Der eigentliche Zweck des Bildes ist, dem Apollo ein modernes Gefolge zu geben, gleichzeitig um zu zeigen, daß es auch für unsere Komponisten eine geweihte übernatürliche Stätte giebt. Clio, die Muse der Ge=

schichte, stößt in ihr Horn, und sofort eilen Beethoven, Gluck, Haydn, Rameau und Lully herbei. Wolfgang konversirt mit Erato. Im Hintergrunde winkt Merkur, und es erscheinen Mehul, Rossini, Meyerbeer, Boildieu, Auber, alle in dem Kostüm, in welchem man sie auf den populären Abbildungen zu sehen gewohnt ist, eine merkwürdige Gesellschaft inmitten der göttlichen Gestalten. Ein bemerkenswerthes hors d'oeuvre ist der Born der Hippokrene, dargestellt durch eine ruhende Nymphe, die den aus der üblichen Urne hervorströmenden Wasserstrahl betrachtet, der sofort zu einem Bächlein anschwillt, in dem Kinder, Enten, Kobolde schwimmen und spielen; kleine Genien umringen die Quelle und tanzen einen Reigen. Die Gruppe ist sehr graziös, und die Nymphe — was auf den Kompositionen Baudry's selten vorkommt — schön von Angesicht. Schließlich erblicken wir in einem Winkel drei wohlbekannte Köpfe neugieriger Zuschauer; es sind das die Porträts des Herrn Baudry, seines Bruders, eines Architekten, und des Herrn Garnier. Diese Selbstverewigung des Malers und seiner Freunde auf dem eigenen Bilde hat Baudry den Künstlern der Renaissance abgelauscht.

Das zweite große Oelgemälde ist der Verherrlichung der Poeten gewidmet. Der Mittelpunkt des Gemäldes gehört dem Altvater Homer. Der Maler hat ihm das goldene Scepter in die Hand gedrückt, als Zeichen seiner Herrschaft über Poesie und Poeten aller Zeiten; mit holdem Lächeln schwebt die Poesie selbst über dem weißen Haupte des greisen Sängers und breitet ihre Flügel bläulicher Farbe, mit Sternchen besäet, wie ein Stück Firmament über ihm aus. Hesiod und Orpheus stehen links und rechts dem Homer zunächst, sie sind gleichsam seine geistigen Adjutanten, welche in erster Linie von seiner Inspiration berührt werden und sie selbst nun durch jenen magischen Faden, der alle auserwählten Geister umschlungen hält, durch Jahrhunderte weiter verbreiten. Hesiod, ein Jüngling, der in der Rechten die Leier hält, deutet mit dem Zeigefinger auf Homer. Die Geberde ist nicht bestimmt genug; doch legt man als am wahrscheinlichsten dem Sänger des Ackerbaues die an Homer gerichteten Worte „Ihm die Ehre“ in den Mund. Orpheus kann natürlich ohne die Menagerie der durch seine Musik bezähmten Thiere auf einem mythologischen Bilde nicht erscheinen. So hat er denn auch diesmal seine Löwen und Tiger bei sich. Eine Taube, welche in Gegenwart des Zauberers diese Nachbarschaft nicht mehr fürchtet, läßt sich auf das Haupt des Orpheus nieder und bringt ihm im Schnabel einen Glorienschein. Nun folgen in malerischen Gruppen die andern Poeten der Vorzeit: der blonde Pindar harrt, mit seinen hellen blauen Augen emporschauend, einer Inspiration. Sie wird ihm zu Theil in Gestalt eines Schwarmes auf Wolken dahineilender Heroen, an ihrer Spitze Achill in goldener Rüstung. Hier fand Baudry wieder Gelegenheit, seine Vorliebe für das Malen anatomischer Studien zu bethätigen. Betrachten wir z. B. den jungen Kämpfer, der mit triumphirender Geberde die Siegespalme schwingt. Es ist etwas Heroisches in dieser Ausbildung der Gliedmaßen, man fühlt, wie unter der schneeweißen Haut des griechischen Jünglings die vom Kampfe erhitzten Nerven sich dehnen, die Muskulatur ist wirklich so, wie man sie sich bei dem verfeinerten Sinne des Alterthumes für die gymnastische Durchbildung des Körpers denkt. In Enthüllung weiblicher Schönheit und männlicher Kraft, ohne dort in's Erotische und hier in's Brutale zu verfallen, besteht Baudry's Verdienst. Auch Hesiod hat seine Gruppe. Selbstverständlich ist dieselbe dem Genre angepaßt, dem der Dichter huldigte. Das Bild ist daher ein ländliches; Ackerbauer und Blumenzüchter lauschen den Worten des Sängers, welcher ihnen in gefälligen Versen die Pflege ihre nützlichen Künste lehrt. Amphion, der Erbauer der Städte, scheint mit seiner Leier die Arbeiten eines Maurers und eines mit Stab und Seil hantierenden Geometers harmonisch zu begleiten. In einer Mittenecke lagert traurig und thierisch dreinblickend eine Mutter, die ihren Säugling herzt: die Verkörperung der Familie der Urzeit, welche weder Musik noch Poesie gekannt. Ein ungetrübter blauer Himmel breitet sein festliches Gewand über das ganze Gemälde aus, dessen Bestandtheile so zahlreich sind, daß wohl einzelne dem Auge entgehen konnten. — Mit diesen beiden Kompositionen — den bedeutendsten des ganzen Werkes — hat Baudry das Maß seines Talentes erschöpft. Man findet hier den ganzen Mann mit seinen Vorzügen und Fehlern: eine idealistische Auffassung, welche aber zuweilen in der Ausführung durch die materielle Schwäche der Hand gelähmt wird.

Eine Reihe symbolischer Gruppen, jede durch eine Figur von der nächsten getrennt, schmücken

zu jeder Seite die ganze Länge des Plafonds. Die Figuren repräsentiren die Musen, dem Raumverhältnisse mußte jedoch eine der neun Schwestern, Polyhymnia, geopfert werden. Ein begeisterter Bewunderer Baudry's, der Kunstkritiker Emile Bergerat, bemerkt in seinem Werke über die Malereien der Oper ganz richtig, daß diese Gestalten mit dem Namen „Baudry's Musen" getauft werden können. Sie haben in der That alle acht eine Familienähnlichkeit, welche auf den nämlichen väterlichen Typus zurückgeführt werden kann. Dieser Typus ist aber



Das große Foyer.

nicht bei allen zutreffend. Es ist ein leidenschaftsloser meditativer Zug, der durch all diese Gestalten geht. Nehmen wir z. B. Melpomene. Sie sitzt da, beide Hände über das bis ungefähr an den Busen hinaufgezogene linke Knie gekreuzt, in einer Stellung, die uns bei einer einfachen Bürgersfrau unanständig vorkommen würde und grade nicht zur Charakteristik der Gottheit beiträgt. In der einen Hand hält sie das kurze Schwert mit flatterndem Riemzeug, ungefähr wie ein Unteroffizier, der das Seitengewehr abgeschnallt hat. Die klassische Larve, statt das Gesicht zu bedecken, sitzt wie eine Kopfbekleidung auf dem Haupthaar. Die Inspiration ist eine glückliche, denn das Gesicht, welches sich zeigt, ist ein wahres Musterstück von Empfindsamkeit und tief-

sinniger Rührung. Die Göttin der Tragödie ruht für den Augenblick von den Stürmen, die ihr Auftreten begleiten, aus. Sie blickt mit unsäglicher Melancholie auf das Unheil und den Schrecken, deren Darstellung sie beschützt, und ist es grade nicht Reue, welche sie darüber empfindet, so liest man doch Beklemmniß und Bedauern aus ihren Zügen. Melpomene blickt hier offenbar über den Horizont der Bühne hinaus und denkt, daß die Bilder, welche auf den Brettern eins nach dem andern vorüberziehen, nur der Wiederschein der wirklichen Tragödien sind, die sich im Leben abspielen. Nun, bei aller Anerkennung, welche die mit seltener Richtigkeit geleitete Uebertragung der Gefühle verdient, kann man diese Auffassung der Gestalt nicht unbedingt anerkennen. Es mußte da entweder in der Physiognomie selbst oder im Körperbau etwas darauf schließen lassen, daß dieses so mitleidsvolle Gesicht sich zum Ausdruck der fürchterlichsten Leidenschaften eignet, daß Erregung den Busen, welchen das Tuch verhüllt, in Wallung bringen kann und daß diese so phlegmatisch gekreuzten Arme sich zum Fluche, zur Drohung, zum Todesstreiche emporheben können. Baudry wollte offenbar hier originell sein und die Melpomene anders malen, als sie bis jetzt dargestellt wurde. Indem er die Maske aufriß, wollte er zeigen, daß die wirkliche Empfindung dieser Muse nicht die Wuth und nicht der Haß ist, den ihre Maske aufweisen muß. Aber der Schauspieler, wenn man ihn in der Kulisse betrachtet, bietet doch stets die Merkmale der von ihm auf der Bühne vertretenen Richtung. Und diese Charakterisirung fehlt, wie gesagt, der Melpomene Baudry's.

Auch Thalia sinnt nach. Doch sind selbstverständlich ihre Gedanken heiterer Natur als jene ihrer tragischen Schwester. Sie lacht nicht, kaum kann man aus den Linien ihres geschlossenen Mundes und aus ihrem hellen Blick ein Lächeln herauslesen. Auf die rechte Hand gestützt, hält sie in der linken den Knotenstock, womit sie Laster und Lächerliches züchtigt. Ihr ganzer Körper ist in einen schweren Mantel gehüllt und läßt nur die linke Brust und die Abrundung des Armes frei. Ein Tuch bedeckt den ganzen Haarwuchs mit Ausnahme einiger rebellischen Locken, die sehr indiskret aus dieser Art Turban heraustänzeln.

Terpsichore ist vom Tanze sichtlich ermüdet, sie steckt ihre matten Füße in Sandalen, die sie im Eifer des Tanzes verloren zu haben scheint. Das Gesicht, in welches die aufgelösten Haare hineinflattern, ist für eine Tänzerin zu melancholisch. Sie ist die wirkliche Schwester der Melpomene, nur etwas voller im Gesichte und sorgloser. Bemerkenswerth im Ausdrucke sind die Köpfe der Erato und Urania. Erato hat durch und durch den Typus der Pariserin, aber auch hier mußte der meditative Ausdruck die den Zügen mangelnde Lustbarkeit ersetzen. Deshalb fehlt es auch ganz und gar dem schönen Kopfe an Ausdruck. Man glaubt eine Photographie in der von den Mitarbeitern der Sonne ihren Klienten oft aufgedrungenen Stellung zu erblicken. Die zum Himmel emporblickende Urania ist Zug für Zug die Reproduktion der Erato, nur mit veränderter Figur. Kalliope und Klio sind Reproduktionen im Stile der klassischen Kunst.

Unter den Gemälden, welche zwischen den Gestalten der Musen sich befinden, ist das bemerkenswertheste das Urtheil des Paris. Eine gewaltige Symbolik will man in der Hinrichtung des Marsyas finden. Diese wenig appetitliche Scene ward mit größtmöglichster Rücksicht wiedergegeben. Der unglückliche Flötenspieler ist an einen Baum gebunden. Zwei Scythen walten ihres Henkeramtes. Der eine schleift ein Messer an einem Stein, während der andere sich mit dem Messer in der Hand dem Opfer nähert. Apollo, die Leier in der Hand, einen scharlachrothen Mantel um die Hüfte, aber den Oberkörper nackt, sieht dem grausamen Schauspiele mit voller Seelenruhe zu. Mit echter Virtuosen-Eitelkeit findet er keine Marter für denjenigen zu groß, der so verwegen gewesen, sich mit ihm messen zu wollen. Die Landschaft ist prachtvoll und im Sonnenlichte wie gebadet. Die Gestalt des Marsyas gab wieder dem Maler Gelegenheit, seine anatomischen Kenntnisse glänzend zu bewähren. — Es wäre zu langwierig, auf die übrigen Kompositionen einzugehen. Sie bieten sämmtlich dieselben Merkmale und sind der Darstellung des Tanzes, der Komödie und der Tragödie gewidmet. Welche Lust man auch empfinden mag, in diesem herrlichen Foyer zu verweilen und jede Ecke mit bewaffnetem Auge zu betrachten, man muß den Raum verlassen, denn die Herrlichkeiten der neuen Oper sind damit bei Weitem noch nicht erschöpft.

Treten wir in den Saal! Daß die Couloirs, durch welche wir dahin gelangen, sehr niedrig

erscheinen müssen, ist bei deren Breite wohl denkbar, sie sind aber bequem genug, und das ist die Hauptsache. Auf Postamenten von Marmor und Stuck stehen große porzellanene Vasen, welche bis zur Vollendung der marmornen Büsten großer Komponisten, die zur Ausschmückung der Couloirs bestimmt sind, entlehnt wurden. Treten wir in eine Loge, so kommen wir zuerst durch ein dürftig beleuchtetes Vorzimmer, fast so groß als die Loge selbst. Das geblendete Auge hat einige Mühe, sich an das goldene Kolorit, welches im Saale von Oben bis Unten herrscht, zu gewöhnen. Und schließlich findet man an dieser Farbe keinen großen Gefallen. Es steckt zu viel Parvenu-Geschmack und nicht genug einfache Schönheit in dieser Ausstattung. Der ernsteste Vorwurf, welcher dieser Wahl gemacht werden kann, ist derjenige, daß die Ornamente sich mit dem Fond verschmelzen und für das Auge gänzlich verloren gehen. Nur die beiden marmornen Figuren, welche die offizielle Loge rechts und links flankiren, stechen zu ihrem größten Vortheil hervor. Wie Schade aber, daß die Genien, welche nächst dem Vorhange angebracht sind, sich nicht auf einem Grunde von verschiedener Farbe präsentiren und die Aufmerksamkeit mehr anziehen. Das nämliche Bedauern ist anläßlich der auf den Logenbrüstungen angebrachten reliefartigen Attribute und Gruppen auszudrücken.

Die Logen erheben sich vier Stockwerke hoch übereinander, sind alle gleich groß und von gleicher Ausstattung. Eine fünfte Reihe kaum sichtbarer Logen befindet sich hinter den 3—4 Bänkereihen der letzten Galerie. Die Fauteuils, das Parterre und das Amphitheater (der eigentliche Balkon) sind eine genaue Reproduktion der entsprechenden Sitze im alten Opernhause, mit dem Unterschied vielleicht, daß das Parterre aus Sperrsitzen statt aus einfachen Bänken besteht. Der am Eröffnungsabend mit Recht gerügte Mangel an Beleuchtung ist jetzt abgestellt. Das Hauptobjekt des Beleuchtungsapparates ist der Kronleuchter, ein Prachtstück an Größe und Eleganz, von origineller Gestalt, der in all seinen Bestandtheilen für die Illumination ausgebeutet, sich von Weitem wie eine feurige Kugel präsentirt. Die gläsernen Leuchtgloben wechseln mit zwölfarmigen Kandelabern ab und um jeden dieser Kandelaber zieht sich ein Kollier aus Krystall, welches die brennenden Leuchter treu und vervielfältigend wiederspiegelt. Gewaltige goldene Lyren bezeichnen an vier Punkten die Unterbrechungsstellen des glänzenden Beleuchtungsapparates. Um den Kronleuchter ist das große Plafondgemälde „die Horen" von Lenepveu gemalt. Leider ist die Entfernung eine zu große und die Nachbarschaft für's Auge zu blendend, um diese Allegorie, wie es sich gebührt, genießen zu können. Der Raum unmittelbar an der Oeffnung für die Suspension des Lustre ist durch einige hunderte sich durchkreuzende Blitze ausgefüllt, ein zu Ehren des Gaslichtes abgebranntes Feuerwerk.

Was nun die Bühne selbst anbelangt, welche in den Pausen ein einfacher, aber desto geschmackvollerer Vorhang, roth und goldmatt ohne jede Zeichnung, vom Zuschauerraum trennt, so würde es uns entschieden zu weit führen, die einzelnen Bestandtheile näher in Augenschein zu nehmen. Hier hört ja die Kunst auf und beginnt die Mechanik. Alle Erfindungen der modernen Technik wurden hier requirirt, um die musikalisch-poetischen Produktionen in der glänzendsten Ausstattung dem Publikum vorzuführen. Die neue Oper wird sich auch bald dem Zuschauer bei der Aufführung von solchen Stücken, welche die Prachtentfaltung einer großen mise-en-scène erfordern, am Vortheilhaftesten präsentiren — vielleicht vortheilhafter als bei den Gesangproduktionen. Wenn da die komplicirtesten Dekorationswechsel auf einen Pfiff des Mechanisten erfolgen und ein „truc" dem andern folgt, hunderte von Statisten bequem auf und niedergehen oder die verstärkte Schwadron der Ballerinnen manövrirt, dann werden sich die reellsten Vorzüge der neuen Oper als Bühne beweisen.

Zwischen Bühne und Zuschauerraum giebt es von jeher ein gemeinsames Gut, ein Lokal, in dem Künstler und privilegirte Abonnenten sich treffen, das „foyer de la danse." Hier giebt es während der Pausen oft ein heilloses Gewühl. Die Herren Abonnenten sind auf das Vorrecht sehr erpicht und machen davon in der ausgedehntesten Weise Gebrauch. Wäre es auch nur, um ihr „Pathenkind" aufzusuchen und sich nach dessen Befinden und Fortschritten zu erkundigen. Diese „Pathenkinder" sind Anfängerinnen vom Ballet, wovon jede von einem Abonnenten unter seine spezielle väterliche Obhut genommen wird. In der neuen Oper wurde dieser Ort mit Verschwendung ausgestattet. Man brachte hier eine Galerie der Celebritäten des Tanzes

an. Vier große Wandgemälde ziemlich seltsamen Stiles sind der Symbolik des Tanzes gewidmet. Der „kriegerische", der „verliebte", der „ländliche" und der „Bacchus-Tanz" werden hier einer nach dem andern vorgestellt. Alle vier Bilder sind von wilder übertriebener Auffassung, und wenn man auch anführen kann, der Künstler habe leidenschaftliche Erregung richtig darstellen wollen, so schneiden seine nackten Krieger doch zu häßliche und zu widerliche Grimassen.

Viel gefälliger, obwohl in der Ausstattung nicht ganz den Regeln des guten Geschmackes entsprechend, sind die zwanzig an den Friesen angebrachten Medaillons, welche die Büsten der



Das lyrische Drama, Gruppe von Perraud an der Façade der neuen Oper in Paris.

berühmtesten Tänzerinnen der großen Oper aufweisen. Man kann hier die ganze Geschichte des Ballets — und sie ist interessant — durchstudiren. Jede Diva ist wie das Titelblatt eines Abschnittes dieser Historie. Mademoiselle de la Fontaine in dem Kostüm, welches während der Regierung des Sonnenkönigs Mode war, eröffnet den Reigen. Sie war 1681 die erste Frau, welche vor dem „Hofe und der Stadt" ihre entrechats ausführte. Bis dahin bestand das ganze corps de ballet aus Angehörigen des bärtigen Geschlechtes, die, wenn es durchaus nöthig war, sich in Frauenkleider steckten. Nun folgen Namen, welche nicht nur in den Annalen der Oper, sondern auch der höheren Galanterie fortleben. Die Sallé (von 1721—1740), die magere

Guimard (1762—1789) und das graziöse Rondeau schließt mit den Sternen, welche vor den Augen eines Theiles unserer Generation aufgingen, die Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Elßler. So viel wir zu urtheilen vermögen, sind die Porträts von wahrhaft frappanter Aehnlichkeit, das Kostüm, welches die meisten Abgebildeten tragen, ist meistens aus ihren Rollen, doch findet man einige Koryphäen im ausgeschnittenen Ballkleid. Fanny Elßler hat eine spanische Mantille umgehängt. Ein großer ebenfalls von Baudry ausgeführter Plafond vervollständigt die malerische Ausschmückung dieses Foyer's. Nichts Heitereres als diese Schlußkomposition! Ein lichter, azurblauer Himmel, von keinem Wölkchen getrübt, wo kleine Amoren nach einer Menge bunter Schmetterlinge und Käfer jagen. Es ist eine passende Decke für den Ort, wo allerdings nicht Kinder — denn die Habitués des Foyer sind meistens von gesetztem Alter — den flatternden Sylphiden und den holden Käfern im Gazekleide mit beflügelten Füßen nachstellen.

Die architektonische Ornamentation des foyer de la danse ist ungefähr die nämliche wie im großen Foyer. Die Wandspiegel, welche aus der Fabrik von Saint Gobain stammen und den Hintergrund des Saales einnehmen, sind das großartigste Erzeugniß, welches bis jetzt auf diesem Gebiete geliefert wurde. Sie sind jedoch nicht bloß des Luxus wegen da. In diesem Foyer üben die Damen vom Ballet am Tage sich ein, und ehe sie die Bühne betreten, probiren sie, ob Alles hier in Ordnung ist, ob der „Chausson" am Fuße gleichsam klebt, ob die „guêtres" korrekt zugeschnürt sind und ob der Fuß die richtige Elasticität bietet. Das Alles vor den großen Spiegeln und im Gespräch mit den schwarzbefrackten Abonné's, die hier recht angenehm die Zwischenakte zubringen und erst — aber dann mit aller erwünschlichen Eile — das Feld räumen, wenn das Glockensignal den Anfang des Ballets verkündet. Denn es ist eine Staatsaffaire, die ersten Takte nicht zu versäumen.

Es ist Mitternacht. Trotz des noch herrschenden Winters ist draußen die Luft lau, der Himmel mit Sternen besäet. Um das Gebäude der Oper schlängeln sich in jeder Richtung hunderte von Wagen aller Gattung, welche auf die Besucher des Musentempels warten. Auf der sich weit hinziehenden Linie der Boulevards ist es lebendiger als je. Aus zwanzig Theatern und ebensoviel Bällen und Konzerten, die nach gebotenem Genuß ihre Schleusen öffneten, strömt zu Fuß und zu Wagen eine Welt von Zuschauern herbei, die gar nicht nach Hause eilt, sondern noch gern ein paar Augenblicke flanirt. Auch in der Oper geht es zu Ende und es ist der eigentliche Moment, um den berühmten Stiegengang in seiner ganzen Pracht und Herrlichkeit zu genießen. Noch einige Takte und das Defilé beginnt. Herrlicher Anblick! Die Stufen sind breit genug, um fünfzig Personen in einer Reihe zu fassen, der Marmor der Dielen ist weiß wie Schnee, dafür beanspruchen die kleinen Galerien, welche den Stiegengang unterbrechen, das Recht, buntfarbig zu sein. Im ersten Stocke, wo die Treppe sich nach zwei Richtungen abzweigt, bilden die Geländer einen Halbkreis. Ueber die Brüstung sehen Herren und Damen dem Defilé wie von einer Fensteröffnung aus zu. Die riesigen Lampadarien und monumentale Lampen beleuchten die Scene. Eine halbe Stunde lang wohl rauschen die Seidenkleider behutsam über die Treppe, Millionen und Millionen in Diamanten wetteifern mit dem Gaslichte. Man ist da recht wonnig gestimmt, Alles erscheint da hübsch und jung, und Herr Garnier hatte vollkommen Recht, der dreimal die Woche über die Pariser Elite abzuhaltenden Parade ein solches Feld zu überlassen.

Ueber die sich sorgsam in ihre „sorties de bal" und „Baschliks" einhüllenden Zuschauerinnen breitet der von Pils gemalte große Plafond sein Kolorit aus. Und jeder, welcher da über die Treppe zum ersten oder zweiten Male wandert, wird sich bewußt, daß dieses der Kunst geweihte Monument mehr verdient als eine oberflächliche Besichtigung und daß nur nach einer eingehenden Prüfung dessen Vorzüge und Mängel hervorgehoben werden können. Deshalb halten auch die Franzosen mit ihrem Urtheil zurück; sie wollen zuerst, daß ganz Europa das Haus besichtige und seine Eindrücke äußere, ehe sie das neue Gebäude ästhetisch klassificiren.

Paul d'Abrest.

Kunstliteratur.

Lorenzo de' Medici, il Magnifico. Von Alfred von Reumont. Leipzig, Duncker u. Humblot 1874. 2 Bde. 8.



Lorenzo il magnifico. Berliner Museum.

Vor achtzig Jahren erschien Will. Roscoe's Werk über Lorenzo de' Medici. Der Erfolg, den es hatte, war ein ungemeiner; heute noch schwören nicht blos die Landsleute des Liverpooler Kaufmanns auf seine Darstellung und lassen Auflage auf Auflage erscheinen, auch florentinische Geschichtsschreiber citiren Roscoe, obwohl er häufig nur Fabroni ausschreibt und sich in seinen Angaben über politische Geschichte fast nur auf Macchiavell und Muratori stützt, obwohl er von florentinischer Verfassungsgeschichte nur dunkle Ahnungen hatte. Aber es wohnt dem Buche ein Zauber inne, der sich wohl aus der Wärme, mit der bisher wenig bekannte Verhältnisse und eine eminente Persönlichkeit behandelt wurden, wie aus der Wichtigkeit der mitgetheilten literarischen Dokumente erklärt. Doch — abgesehen von den übrigen oben gerügten Fehlern des Buches — mangelte dem Verfasser auch die gerade hier so wünschenswerthe Lokalanschauung. Die volle Kenntniß der Quellen, Benutzung bisher unbekannter und die genaueste Vertrautheit mit Lokal, Kunstdenkmälern und Verfassung von Florenz, in dessen Mauern er viele Jahre weilte, machten Alfred von Reumont wie Wenige befähigt, über den großen Mediceäer zu schreiben. Um so mehr mochte man Treffliches von Reumont's Werk erwarten, je dankbarer man der mannigfachen werthvollen Gaben gedenkt, die dieser Geschichtsschreiber Italiens der gelehrten Welt seit längerer Zeit gespendet. Und wahrlich, die Erwartung ging auch nicht fehl, wenn man den Schatz neuer Aufschlüsse, wenn man die Fülle werthvollen Materials, die sorgsame Charakteristik Lorenzo's, die Berichtigung der zahlreichen falschen Auffassungen betrachtet, die durch die eminente Forscherkraft Reumont's gewonnen wurden. Denn um es durch wenige, aber bedeutende Namen mit einem Male zu bezeichnen, hier ist Alles verarbeitet und benützt, was D. und P. Berti, Bigazzi, Bini, Canestrini, Desjardins, Fanfani, G. Capponi, Gelli, Guasti, del Lungo, Moreni, Palagi, Passerini, Uccelli, Villari, Cappelli, Kervyn de Lettenhove, Volpicella und Trinchera aus den florentinischen, estensischen, neapolitanischen Archiven beigebracht, ganz abgesehen von den zahlreichen Monographien, die der Verfasser mit seltenem Fleiße und gründlichster Kritik excerpirte. In der That, hier war es nicht der Mangel, sondern der Ueberfluß an Quellen, welcher die Aufgabe des Geschichtsschreibers erschwerte. Der Verfasser selbst sagt, es wäre ihm ein Leichtes

gewesen, das Detail zu häufen, und meint, er habe sich oft Gewalt anthun müssen, um nicht die Grenzen zu überschreiten, die er in Rücksicht auf weitere Kreise sich und seiner Vorliebe für Florenz bei der Ausarbeitung zu stecken genöthigt gewesen ist. — Wir aber meinen, er habe sich nicht immer Gewalt angethan, sein Buch — so trefflich die Forschung, so dankenswerth die Resultate sind — leidet an dem zu Viel des Details, es fehlt die Ruhe der Darstellung, vor Allem aber die eigentliche Gestaltungskraft. Wir finden keine Bilder, auf denen unser Blick bewundernd oder doch interessevoll weilen und ausruhen könnte, Persönlichkeit wechselt mit Persönlichkeit oder besser Name mit Name, bevor wir auch nur irgendwie mit den Leuten vertraut oder bekannt geworden sind. Es giebt hier keine Ruhe, aber auch keine Abwechslung, keine Körper und keine Farbe, nur Konturen und Zeichnung der Umrisse. Ein phantasievoller Kopf allerdings wird bald aus dem kostbaren, sauber zusammengestellten Material sich die fehlenden Bilder schaffen, die excerptenmäßig zusammengestellten Notizen ordnen sich in seiner Seele bald zu lebensvollen Gestalten, mit denen man zu verkehren meint, die man vor sich zu sehen glaubt. Aber der hochverehrte Verfasser hat nichts dazu gethan, die Geister, die in den Pergamenten schlummern, durch die Macht der Phantasie zu neuem Leben zu erwecken. Wie Herakles im Hades muß auch der Historiker die bleichen Schatten mit seinem Blute tränken, auf daß sie Kunde geben von ihrem einstigen Sein. — Der wesentliche Uebelstand der Reumont'schen Darstellung wird so recht ersichtlich, wenn wir seine auf meisterhafter Forschung und eminenter Gewissenhaftigkeit beruhende Schilderung geistiger Strömungen, seine Zeichnung von Persönlichkeiten mit denen von L. v. Ranke und Burckhardt vergleichen. Welch ein Leben in den Büchern der Letzteren! Beinahe unheimlich ersteigen aus den Blättern der Ranke'schen Werke längstverstorbene Generationen empor und weisen uns mit deutlicher Bestimmtheit ihre Züge, und hinwiederum, wie trefflich weiß Burckhardt uns die Männer der Renaissance und die von ihnen geschaffenen Bildungssphären mit all' der überreichen Vielgestaltigkeit des Details plastisch hinzuzaubern! Vieles von dem, was wir Modernen zweifellos vor der Historiographie der Alten voraus haben, fehlt in Reumont's Werk, es ist ein rechtes Musterstück der schulgerechten Geschichtsschreibung, zahlloses Detail nach Kategorien wohlgeordnet, aber es fehlt die rechte Wirkung, jene hinreißende Wirkung, die u. A. Gregorovius durch seine bezaubernden Schilderungen auf seine Leser ausübt. So wird denn das Werk Reumont's sich niemals jene weiten Kreise erobern, die sich jenen obengenannten Werken erschlossen; der kleinen Gemeinde aber, die dem objektiv gehaltenen, einfach referirenden Opus Reumont's getreu bleibt, die sich die Mühe nicht verdrießen läßt, sich von dem langsamen Flusse der Darstellung tragen zu lassen, wird sich — dessen bin ich durch eigene Erfahrung gewiß — in ihm eine Fülle interessanter Entwickelungen, eine lange Reihe merkwürdiger Persönlichkeiten darbieten. Aus dieser Fülle sei Weniges hervorgehoben, was allein schon den Werth des Buches andeuten mag.

Nicht die Verfassungsfragen, nicht die Parteikämpfe — so meisterhaft sie auch dargestellt sind — interessiren uns hier vorwiegend; wir möchten ein Bild des damaligen Florenz gewinnen mit seinen Bauten und Kunstschöpfungen, mit seinen Gelehrten und Dichtern.

Im vierten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts war Florenz eine Stadt mit engen Gassen und wenig Plätzen, aber die Straßen waren gut gepflastert, die Mehrzahl der Häuser aus massivem Stein. Ueberall ragten in die Straßen die Dächer der Buden hinein und verengerten dieselben, ringsum aber schützten stattliche Mauern das von Wohlhabenheit zeugende Gemeinwesen. Hart an den Thoren Spitäler, Hospize und Leprosenhäuser, weiter hinaus die Klöster, oft sehr malerisch auf Hügeln gegründet, und noch weiter fort in der blühenden Arnoebene zahllose Villen, von denen Lodovico Ariosto sang, sie würden ein zwiefaches Rom an Umfang überragen, wenn sie von einer Mauer umschlossen würden. Nicht bloß an malerische Wirkung und künstlerischen Schmuck wurde bei der Anlage der Villen gedacht, sondern auch an Sicherung gegen feindlichen Ueberfall. Das war das Florenz der Giotto und Cimabue, des F. Brunellesco, Fiesole und Masaccio; es war auch das Lorenzo's de' Medici, der am 1. Januar 1449 geboren ward. Er war nach Reumont's Schilderung „ein Mann über Mittelgröße, breit von Brust und Schultern, kräftig gebaut und gelenk von Gliedern. Seine Züge

waren unschön, das Gesicht schwach, die Nase eingedrückt, das Kinn eckig, die Farbe fahl. Der Geruchssinn fehlte ihm und die Stimme war hart." Aber er war voll Kraft und Ausdauer, schon als Knabe sehr ernst und außerordentlich gelehrt, daneben durch die Mutter zur Wohlthätigkeit ermuntert; eine seiner Passionen war die Rossezucht. Wer aber wüßte nicht, daß Gelehrte und Künstler die Hauptgesellschaft in dem Hause der Via Larga bildeten? Wer wüßte nicht, daß hier das Absteigequartier von Fürsten und vornehmen Frauen war, denen das Quartier in Sta. Maria Novella zu düster war? Wer wüßte auch nicht, wie glücklich Lorenzo aus der Verschwörung der Pazzi gerettet ward? Aber es muß hier doch bemerkt werden, daß die von Reumont benützte Aufzeichnung Filippo Strozzi's über das Attentat zu den instruktivsten gehört. — Weitaus am anziehendsten ist die Berührung Lorenzo's mit Literatur und Kunst und ihren Pflegern. Ihr hat Reumont sein viertes Buch (S. 517—604) gewidmet. Er behandelt darin die Anfänge des Humanismus; der Widerstreit zwischen Renaissance und Christenthum macht sich auch hier geltend; Florenz gebührt der Ruhm, Fachwissenschaft und eigentliche Literatur vereinigt zu haben; hier blühte auch der Unterricht in den klassischen Sprachen, Giov. Malpaghini von Ravenna, Petrarca's Hausgenosse, lehrte lateinische Sprache und Literatur, Manuel Chrysoloras aber ist der eigentliche Begründer des griechischen Unterrichts; mit welcher Gesinnung die Florentiner den byzantinischen Gelehrten aufnahmen, zeigt das Wort des Staatskanzlers Salutato, der ihm u. A. schrieb: „Euch hat Gott nach Latium geführt, ... wer weiß, ob nicht auch mir, wie Cato, beschieden ist, im Greisenalter Kenntniß der griechischen Literatur zu erlangen und die Früchte des Studiums derselben mit den heimatlichen zu verbinden." Gerade die Vornehmsten fanden an den neuen Studien Freude und schlossen sich dieser Bewegung an, die edlen Studien wurden Manchem im Glück und im Unglücke, wie im Exile, treue Lebensgefährten. Florentinische Staatsmänner lesen die griechischen Klassiker und übersetzen sie in ihren Mußestunden, wie Palla Strozzi; viele Florentiner gingen nach dem Osten, nicht nur um Handschriften, Münzen, Kunstwerke, Inschriften zu sammeln, sondern um die Literatur und Sprache im Lande zu studiren. Hier in Florenz wirkte noch im hohen Alter als Kanzler Poggio Bracciolini, er, „der glücklichste Entdecker, den die Welt auf literarischem Gebiete kennt, ein ächtes Kind seiner Zeit in literarischen Kämpfen, in der Maledicenz, in anstößigen Witzen und Histörchen, in der Rast- und Friedlosigkeit. Bei ihm findet sich die größte Empfänglichkeit, das lebendigste Gefühl für die Größe und Glorie der Römerzeit, das Petrarca beseelt hatte, er schob das Rom der Mirabilien bei Seite"; dazu half ihm freilich auch die reichere Kenntniß der Monumente. Lionardo Bruni, der Historiker von Florenz, wie ward doch er geehrt! Nach Art der Alten krönt man seine Leiche mit dem Lorbeerkranze. Und wieder jener schlaue Camaldulenser Fra Ambrogio (Traversari), jedem wissenschaftlich Strebenden ein Freund und Helfer, in dessen Zelle sich die edelsten und bedeutendsten Männer von Florenz versammelten. „Wer in den Säulenhof des Calmadulenser Klosters tritt, wird durch Ambrogio's Marmorbüste an die Zeit erinnert, als von hier glänzende Geistesstrahlen ausgingen, welche die Häuser der florentiner Patrizier und durch dieselben die Welt erleuchteten." Ambrogio's Schüler N. Niccoli, der seltsame Hagestolz, der größte Bücherenthusiast seiner Zeit, der überall Agenten und Kopisten beschäftigte, und Carlo Marsuppini, wie haben diese Beiden dahin gewirkt, Bibliotheken aufzustellen, Klassiker zu übersetzen und zur Uebersetzung anzuregen! Neben ihnen glänzt Gianozzo Manetti, ein rechtes Spiegelbild der Kultur jener wundersamen Zeit, Latein sprach er so fertig, daß er aus dem Stegreife eine elegante Begrüßungsrede halten konnte, auch hebräisch lernte er und disputirte mit jüdischen Gelehrten. Man sagte ihm nach, er könne drei Bücher auswendig hersagen: die Paulinischen Briefe, Augustin's Gottesstadt und die Ethik des Aristoteles. Fest hielt dieser Gelehrte am christlichen Glauben; Andere dachten anders, Rinaldo degli Albizzi war es, der den Satz auszusprechen sich nicht scheute: Die Wissenschaft steht mit dem christlichen Glauben im Widerspruch; später äußerte dies auch Pietro Pomponazzo und belegte seinen Ausspruch mit Sätzen des Aristoteles. — Noch viele interessante Charakterköpfe könnten aus der Reumont'schen Darstellung aufgewiesen werden, u. A. der des genialen und doch so gemeinen großen Philologen Francesco Filelfo; doch kann diese Anzeige hier so wenig verweilen, wie bei dem übrigen Inhalte des II. Bandes, der in eingehender Weise das Verhältniß der Medici zu Literatur und Kunst dar=

stellt. Der erste Abschnitt schildert Lorenzo als Dichter, die weiteren Kapitel sind höchst werthvolle Beiträge zur italienischen Gelehrtengeschichte und zur Geschichte des Humanismus überhaupt, Vieles davon giebt gute Ergänzungen zu Voigt's so schön geschriebenem Buche über die Renaissance. Wir begegnen hier dem auch im erasmischen Kreise beliebten Marsilio Ficino, Chr. Landino, Luigi Pulci, dem großen Polizian, dem Ermolao Barbaro, wie dem berühmten Pico von Mirandola, wir hören von Dante's Studium und den ersten Drucken der Divina Commedia, von der Universität Pisa, von Handschriften, Editionen und von platonischen Symposien. — Den Lesern dieser Zeitschrift werden namentlich diejenigen Abschnitte zur Lektüre empfohlen werden müssen, die von der architektonischen Thätigkeit Lorenzo's, von der Pflege der Skulptur und Malerei unter seiner Herrschaft handeln. Es ist das eine ziemlich eingehende Monographie (II, S. 150—230), die uns u. A. das große Interesse und ungewöhnliche Kunstverständniß Lorenzo's zeigt. Aber freilich das herrlichste Bauwerk, das zu Florenz zu seiner Zeit entstand, ist nicht für ihn, sondern für die Strozzi errichtet worden. Der Palast Strozzi, das Hauptwerk Benedetto's da Majano, das vollendetste Werk der Palastarchitektur, beschreibt Reumont's Buch ziemlich genau, es giebt eine Genesis des Baues und schildert seine volle Erscheinung, ebenso die unvollendet gebliebenen Bauten von Sta. Maria del Fiore und Sto. Spirito. Auch über Andrea del Verrocchio, die Plastiker seiner Zeit, über Mino da Fiesole und seine Ornamentik, über Kunsttischlerei, Goldschmiede und Stempelschneidekunst, über die mediceischen Gemmensammlungen und die Maler jener Tage finden sich natürlich zahlreiche, sehr instruktive Notizen. Reumont sieht in Domenico Ghirlandajo's Leistungen das Höchste, was in jener Zeit in der Malerei geleistet wurde. „Was ihm an Idealismus abgeht, ersetzt er durch Naturstudium und Individualisirung und durch jenen ausgebildeten Formensinn, der überall mit würdevoller und doch natürlicher Erscheinung verbunden ist und aus der Realität das wirklich Verletzende ausscheidet. In seinen figurenreichen und auf einen großen, oft feierlichen Eindruck ohne Zwang noch Gesuchtheit berechneten Darstellungen aus der evangelischen und Heiligengeschichte befinden wir uns, ohne daß uns etwas Fremdartiges stört und ablenkt, in dem Florenz seiner Zeit. Wir stehen inmitten seines zugleich behaglichen und glänzenden, heitern und geschäftigen Lebens, inmitten seiner tüchtigen und thätigen Bürger und seiner anstandsvollen schönen Frauen, in jener Stadt, welche, wie die ohne Zweifel von Polizian herrührende Inschrift des Bildes der Engelerscheinung vor Zacharias im Chor von Sta. Maria Novella sie preist, schön und geehrt und reich war durch Waffenerfolge, Kunstschätze, Bauten und Ueberfluß bei Gesundheit und Frieden. Es ist gewissermaßen die monumentale Verherrlichung der späteren Jahre Lorenzo's de' Medici." Diesen Bemerkungen reihen sich andere über Miniaturmalerei, Mosaiken, und wenige Notizen über Buonarroti und Lionardo da Vinci an.

Schon die flüchtige Titelangabe der einzelnen Kapitel giebt einen Einblick in das bedeutende Verdienst, das sich Reumont als Forscher auf's Neue erworben, und zugleich auch den Beweis, wie wunderbar das Genie des einen Mannes, des italienischen Peisistratos, allüberall frische und großartige Schöpfungen erstehen ließ und anregte. Wahrlich, Angelo Poliziano sang mit Recht bei Lorenzo's Tode:

Vom Blitze liegt da jäh gefällt
Der Lorbeer, Zierde dieser Welt,
Der Lorbeer, den der Musen Chor
Und Nymphen pries vor unserm Ohr;
In dessen Schatten Poesie
Und alles Schönen Harmonie
In froher Herrlichkeit gedieh.

Wien, December 1874. Adalbert Horawitz.

Das Leben des Michelangelo Buonarroti, geschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi. Zum ersten Male in's Deutsche übersetzt durch Rudolph Valdek. (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger v. Edelberg. Bd. VI.) Wien, W. Braumüller. 1874. VI und 160 S. 8.

Da der verehrte Mitarbeiter, welcher das kritische Referat über Eitelberger's bekannte Quellensammlung freundlichst übernommen hat, leider durch andauernde Krankheit an der Besprechung der neueren Bände bisher gehindert wurde, so nehmen wir Anlaß, des oben bezeichneten Theiles im diesmonatlichen Hefte besonders zu gedenken. Der vierhundertjährige Geburtstag Michelangelo's wird Manchem der Leser den Wunsch nahe gelegt haben, das Leben des großen Meisters sich zu vergegenwärtigen. Condivi's Biographie, die hier zum ersten Mal in deutscher Uebersetzung vorliegt, — und zwar in einer Uebersetzung, deren Autor sich mit richtigem Takt ungeschminkte Treue zur ersten Pflicht machte, — ist für diesen Zweck empfehlenswerther als irgend ein anderes Buch. Kann sie sich auch an Reichthum des Inhalts und Schmuck der Darstellung nicht mit Vasari's Lebensbeschreibung Buonarroti's messen, so ist sie derselben dafür an schlichter Sachlichkeit und Zuverlässigkeit unzweifelhaft überlegen: eine Thatsache, die ja Vasari selbst, trotz der geringschätzigen Meinung, die er von Condivi's Buch zu hegen vorgiebt, dadurch anerkannt hat, daß er in der zweiten Ausgabe seines Werkes zahlreiche Mängel und Fehler der ersten auf Grundlage von Condivi's Arbeit verbesserte. A. Ilg hat dies Verhältniß dadurch im Einzelnen festgestellt, daß er der Uebersetzung Valdek's (außer den ergänzenden Notizen zu Condivi von Ticciati und einem Auszuge aus Benedetto Varchi's Leichenrede auf Michelangelo) eine genaue Vergleichung der beiden Ausgaben Vasari's mit Rücksicht auf Condivi's Biographie hinzufügte.

Wenn diese kritische Textvergleichung sich vorwiegend an die gelehrten Leserkreise wendet (es sind dabei die Texte in der Sprache der Originale citirt), so dienen dagegen die andern Beigaben des Buches wesentlich dazu, dem größeren Publikum der Künstler und Kunstfreunde, für welche ja die Eitelberger'sche Sammlung schon als Uebersetzungswerk mit berechnet ist, die Biographie des Condivi durch Erläuterungen und Uebersichten näher zu bringen. Eine dieser Uebersichten stellt, auf Grund der Le Monier'schen Vasari-Ausgabe, die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben und der Zeit Michelangelo's chronologisch zusammen. Eine zweite, ganz besonders dankenswerthe, giebt ein Verzeichniß der von Condivi erwähnten Werke des Meisters unter Hinzufügung der Textstellen und der gegenwärtigen Aufbewahrungsorte der Werke, falls dieselben nicht (wie es leider bei nicht wenigen der Fall ist) verschollen sind. Dazu kommt noch die der Einleitung angehängte Liste früherer Ausgaben des Condivi, ferner eine Stammtafel der Mediceer, ein sorgfältiges Namen- und Sachregister und endlich — als Nachtrag, der mit dem siebenten Bande der Quellenschriften ausgegeben wurde, — ein Verzeichniß von Druckfehlern und anderen Verbesserungen, welche sowohl im Text als in den erläuternden Anmerkungen zu demselben sich als nothwendig herausgestellt haben. Aus dem Gesagten ergiebt sich, daß dem Leser mit der Uebersetzung des Autors zugleich ein reichliches Handwerkszeug geboten wird, um ihn mit Genuß und Nutzen studiren zu können.

Indem wir das Buch für diesen Zweck hiermit auf's beste empfohlen halten, wollen wir nur bei wenigen Punkten etwas länger verweilen, die für die kritische Würdigung von Michelangelo's plastischen Schöpfungen beachtenswerth sind. Von dem bisher für verschollen gehaltenen S. Giovannino ist im ersten Aufsatze dieses Heftes der Zeitschrift die Rede. Gleich vor jenem Werke gedenkt Condivi (Kap. 17) des Antheils Michelangelo's an der Arca di San Domenico zu Bologna. Er sagt (Uebers. von Valdek, S. 21):

„Eines Tages, als er ihn (Aldovrandi den Michelangelo) durch Bologna führte, ging er mit ihm, die Arca des S. Domenico zu sehen in der diesem Heiligen gewidmeten Kirche, woran zwei Figuren aus Marmor fehlten, nämlich ein heiliger Petronius und ein knieender Engel mit einem Leuchter in der Hand; er frug nun den Michelangelo, ob er es sich getraute, sie zu machen, und da er mit Ja antwortete, bewirkte er, daß sie ihm zu machen gegeben wurden, für welche er ihm 30 Dukaten auszahlen ließ, für den heiligen Petronius 18, für den Engel 12. Es waren die Figuren drei Palmen hoch und können noch an demselbigen Orte gesehen werden."

Vasari, der in der ersten Ausgabe seines Buchs von Michelangelo's damaligem Aufenthalt in Bologna kein Wort weiß, berichtet in der zweiten ziemlich ausführlich darüber und sagt von des Künstlers Antheil an der Arca di S. Domenico, im Wesentlichen Condivi's Worte wiederholend (Förster's Uebers., Vasari v. Schorn, V, S. 270), Folgendes:

„Eines Tages als Aldovrandi mit ihm ging, das Grabmal des h. Dominicus zu sehen, das, wie man sagt, von den beiden alten Bildhauern Giovanni Pisano und nach ihm von Meister Niccolo dall' Arca gearbeitet ist, und an dem ein Engel fehlte, der einen Leuchter zu tragen hat, und ein heiliger Petronius, Figuren von ungefähr einer Elle Höhe, fragte ihn Aldovrandi, ob er wohl Lust habe, sie zu arbeiten; und Michelangelo sagte: Ja. Man gab ihm Marmor und er führte sie so gut aus, daß es die besten an dem Orte sind; Herr Francesco Aldovrandi aber ließ ihm dreißig Dukaten für beide auszahlen."

Der neueste deutsche Biograph Michelangelo's, H. Grimm, berichtet selbstverständlich auch von diesen Arbeiten, Er sagt (Leben Michelangelo's, 4. Aufl. I, S. 136):

„Es handelte sich zunächst um zwei, Kandelaber tragende Engel, von denen einer halb vollendet war, während der andere noch ganz fehlte. Michelangelo erwiederte, er getraue es sich wohl. Man gab ihm dreißig Dukaten; zwölf für Beendigung der einen, achtzehn für die neue Figur."

Bei Grimm sind also aus dem h. Petronius und dem einen kandelaberhaltenden Engel, von denen Condivi und Vasari berichten, zwei Engel geworden, von denen Michelangelo den einen fertig, den andern ganz neu gemacht haben soll. Es wird vielleicht Jemand naiv genug sein, sich nach einer Quelle für diese „einfache Verdoppelung" umzusehen. Eitles Bemühen! Die Geschichte zeigt eben nur wieder, wie Herr Prof. Grimm die Texte zu lesen pflegt. Doch das wußten wir schon längst. Wichtiger ist die Frage: Welcher von den Engeln, welche die Arca di S. Domenico zieren, ist der von Condivi und Vasari erwähnte Engel Michelangelo's? Und da sind wir, wenn uns nicht Alles trügt, in der glücklichen Lage, Herrn Grimm einmal beistimmen zu können, — einer Berichtigung nämlich, die er selbst einem früher von ihm und Anderen begangenen Irrthum hat angedeihen lassen.

Aller Welt und ebenso Herrn Grimm galt früher der Engel zur Linken vom Beschauer für die Arbeit Michelangelo's. So auch dem Verfasser der Note zu Valdek's Condivi, S. 22, dem die inzwischen von Grimm (zuerst in den Preuß. Jahrb. 1871, XXVIII, S. 86, dann in der 4. Aufl. seiner Biographie Michelangelo's, I, 137 und 496) wahrscheinlich gemachte Behauptung, daß vielmehr der Engel zur Rechten das Werk Buonarroti's sein müsse, entgangen zu sein scheint. Herr Grimm stützt seine Berichtigung auf das vergleichende Studium der Abgüsse beider Engel, von denen der eine (der zur Rechten) sich im kronprinzlichen Palais zu Berlin befindet, und außerdem auf eine Stelle in einem alten Bologneser Memorienbuche. Wir behalten uns unsere Entscheidung über die Frage bis zu einer autoptischen Untersuchung der Originale vor, zu der es der Biograph Michelangelo's merkwürdiger Weise auch bei Abfassung der 4. Aufl. seines Buches noch nicht gebracht hatte. Bemerken wollen wir hier nur noch, daß uns selbst auf Cicognara's recht ungenügender Tafel (Storia della scultura, II, 52) der Engel zur Rechten des Beschauers weit mehr von dem Stil Michelangelo's zu besitzen scheint als der zur Linken, der neuerdings in Photographien und Holzschnitten (u. A. auch in Lübke's Gesch. d. Plastik) wiederholt abgebildet wurde. Auch die Notiz ist vielleicht nicht ganz überflüssig, daß der Holzschnitt in der französischen Uebersetzung des trefflichen Buches von Perkins „Tuscan sculptors" (Paris 1869, I, 367) nur eine im Gegensinn ausgeführte Nachbildung der eben erwähnten Reproduktionen ist, nicht ein Bild des Engels zur Rechten.

Einen Schritt weiter glauben wir in einer zweiten Angelegenheit gehen zu dürfen, nämlich in der Kritik der bekannten Madonna von Brügge. Schon bei der Betrachtung des Originals waren uns vor Jahren Zweifel an der Echtheit desselben aufgestiegen. Die wiederholte genaue Prüfung des unlängst angefertigten Gypsabgusses und die Vergleichung desselben mit den sicher beglaubigten Skulpturwerken Michelangelo's, welche das Oesterreichische Museum fast vollzählig in Abgüssen besitzt, haben diese Zweifel zur völligen Ueberzeugung von der Unechtheit der Brügger Madonna gesteigert. Bisher kennen wir keinen Fachmann, sei er nun Kunstforscher oder Künstler, der diese Ueberzeugung vor dem Werke selbst nicht getheilt hätte, nachdem er unsere Gründe gehört. Hier sind sie:

Condivi und nach ihm Vasari — denn in der ersten Ausgabe spricht letzterer auch von diesem Punkte gar nicht — erwähnen unter den Skulpturwerken des Michelangelo einer nach Flandern gekommenen Madonna. „Er goß", sagt Condivi (Uebers. v. Valdek, S. 30) in Bronze auch eine Muttergottes mit ihrem Söhnlein auf dem Schooße, welche von einigen flandrischen Kaufleuten, den Moscheroni, einer in ihrer Heimath höchst angesehenen Familie, ihm um 100 Dukaten abgekauft und nach Flandern geschickt wurde." Vasari (Uebers. v. Förster, V, S. 283) drückt sich folgendermaßen aus: „In Bronze arbeitete Michelangelo ein Medaillon mit einer Madonna, auf Begehren einiger flamänder Kaufleute, de' Moscheroni mit Namen und sehr angesehen in ihrem Vaterlande; sie zahlten ihm dafür hundert Scudi und schickten es nach Flandern."

Beide Biographen sprechen also auf's bestimmteste von einem Bronzewerk, Vasari mit dem Zusatz, daß es ein Medaillon („un tondo") in Bronze gewesen sei. In früherer Zeit begnügte man sich zu sagen: „Von diesem Bronzemedaillon ist uns nichts bekannt" (Förster a. a. O., Note 46). „Non si sa qual fortuna abbia avuto questo bronzo" heißt es in Le Monier's Vasari, XIII, 176, 3. Der Erste, der den unglücklichen Einfall hatte, die in weißem Marmor gearbeitete Madonna der Notre-Dame-Kirche zu Brügge mit jenem Werke Michelangelo's zu identificiren, war meines Wissens der Engländer Harford („The Life of Michel Angelo, London 1858, II, 215); und ihm sind Grimm, (Leben Michelangelo's 4. Aufl., I, 215) Woltmann, (Zeitschr. f. bild. Kunst, I, 223) u. A. nur allzu bereitwillig gefolgt.

Das Nächste, was zu diesem Ende sich als nöthig erwies, war die Umdeutung der citirten Quellen. Nicht nur der „leichtsinnige" Vasari (Hr. Prof. Grimm nennt ihn so!), sondern auch Condivi, der sonst so zuverlässige, nüchterne Condivi mußten diesmal geirrt, sie mußten aus der Marmorgruppe ein Bronzerelief oder doch einen Bronzeguß gemacht haben. Ist diese Unterstellung gerechtfertigt? Was Condivi betrifft, entschieden nicht! Wir wüßten keinen einzigen Fall zu nennen, in dem er das Material eines uns noch erhaltenen Werkes Buonarroti's falsch angegeben hätte. Wir sind also subjectiv nicht berechtigt, in dem vorliegenden Falle an seiner Zuverlässigkeit zu zweifeln. Und wir sind dies objectiv noch viel weniger. Trüge die Madonna von Brügge wirklich den klar ausgeprägten Stempel der Autorschaft Michelangelo's: dann allerdings läge die Sache anders. Aber dies ist durchaus nicht der Fall. Die Madonna von Brügge besitzt im Typus und in der Haltung der Maria, in einigen Motiven der Gewandung, in der Art der Komposition, welche auf möglichsten Zusammenhalt großer Massen hindrängt, allerdings manche an Michelangelo's Stil erinnernden Züge. Aber alle diese Eigenthümlichkeiten sind auch einem Nachahmer erreichbar. Das jedoch, was keinem Nachahmer je gelingt, die Meisterschaft der Ausführung, der untrügliche Zug der Hand, das Lebensgefühl und das aus jedem Detail uns entgegenblitzende Verständniß der Natur, das Michelangelo's Werken ihren unvergleichlichen Reiz verleiht: kurz das Gepräge der Originalität fehlt dem Werke durchaus, wie jeder schärfer eindringende Blick von Neuem bestätigt. Am besten sind noch Maria's linke Hand und ihr Kopf, obwohl auch dieser mit dem edlen schmerzgebeugten Haupte der Madonna der Pietà in S. Peter nicht im Entferntesten verglichen werden kann. Geradezu kleinlich und schülerhaft ist aber der Kopf des Kleinen, sowie dessen Körper knochenlos und gedrechselt. Eine besondere Schönheit von Michelangelo's Gestalten ist die auf der genauesten anatomischen Kenntniß beruhende Bildung des Halses.*) Bei beiden Figuren der Brügger Madonna ist dieser Theil ganz leblos. Als nicht minder flau und schematisch erweist sich die Behandlung der Haare. Man vergleiche nur den Haarwuchs des Cupido im South-Kensington-Museum und den Kopf des David mit diesen flach und konventionell hingearbeiteten Haaren des Christuskindes von Brügge: ein größerer Abstand ist nicht denkbar. Endlich die Gewandung! Condivi hebt einmal (bei der Schilderung des Moses) das Hindurchscheinen der Körperformen durch die Gewandmassen, ganz im Sinne der Antike, als eine besondere Schönheit der Sculpturwerke seines Meisters hervor. Kein merkwürdigeres und schöneres Beispiel giebt es dafür als die Pietà in S. Peter. Sie ist in reiche Gewandung eingehüllt; und

*) Wir verdanken diese Notiz einem ausgezeichneten Wiener Bildhauer, der seit längeren Jahren die Werke Michelangelo's eingehendem Studium unterzogen hat.

doch wie klar wird uns jede Form und Bewegung darunter! Wie naturgemäß und edel zugleich ist der ganze Faltenwurf behandelt! An der Madonna von Brügge haben selbst ihre Bewunderer nicht alle Theile der Gewandung ansprechend finden können. Wir behaupten, daß Einzelnes daran ganz unschön, dem eben erwähnten, von Condivi gerühmten Prinzipe völlig widersprechend ist. So vor Allem die Gewandmasse neben dem rechten Fuße der Madonna (von links zu betrachten), in deren bauschigen, unverstandenen Massen Niemand eine Spur des darunter versteckten Körpers wird entdecken können. In welcher Weise Michelangelo eine ganz ähnliche Aufgabe zu lösen wußte, zeigte der ebenfalls unter dem Gewande verborgene, aber doch in seiner Stellung deutlich erkennbare linke Unterschenkel der Maria in S. Peter. Daß andererseits gewisse Draperie-Motive, wie z. B. die Art der Umschleierung des Hauptes der Madonna von Brügge, an den Stil des Michelangelo erinnern, kann, wie bereits bemerkt, nichts verschlagen. Denn daß dem Werke eine Kompositition des Meisters zu Grunde liegt, soll ja nicht geläugnet werden. Auch wissen wir durch das Zeugniß Dürer's (Niederländische Reise, Thausing, S. 115 und 231), daß das Brügger „Marienbild von Alabaster" 1521 bereits an seiner jetzigen Stelle „in Unser Frauenkirche" sich befand und für eine Arbeit galt, die „Michelangelo von Rom gemacht hat." Die Nachbildung muß also noch in Michelangelo's frühere Zeit, nicht lange nach Anfertigung des Bronzewerkes fallen, dessen Entstehung wir (nach Condivi, Kap. 22—23) zwischen die Jahre 1500—1503 setzen müssen. Worauf sich die in Le Monier's Vasari, XIII, 247, 3 mitgetheilte Tradition über den Transport der Madonna gründet, wissen wir nicht anzugeben. Es heißt da, daß dieselbe für Genua bestimmt gewesen, aber von holländischen Piraten (?) nach Amsterdam entführt, dann von einem Brügger Kaufmann gekauft und jener Kirche geschenkt worden sei. Wir legen dieser Erzählung hier keinerlei Gewicht bei. Die Hauptsache bleibt, daß die Madonna von Brügge (wie das ein in der 1. Ausgabe von Kugler's Handbuch leise angedeuteter, später unterdrückter Zweifel ganz richtig herausfühlte) nicht den Stempel der Originalität an sich trägt und daher von einer besonnenen Kritik nicht gegen das Zeugniß eines Gewährsmannes von Condivi's Art in's Feld geführt werden darf.

Wir könnten solcher Beispiele noch mehr anführen, wenn es nicht ohnehin zur Genüge bekannt wäre, wie weit wir noch von einer kritischen Geschichte der modernen Kunst entfernt sind. Die besprochenen Fälle sichern dem vergleichenden Studium der Denkmäler seine volle Bedeutung, aber sie mögen zugleich daran erinnern, das uns die literarischen Quellen als die sichersten Führer auf diesem oft schlüpferigen Boden dienen können. Und einen solchen Führer haben wir in Condivi durch Valdek's Uebersetzung für die deutsche Literatur gewonnen.

C. v. L.



Andrea Mantegna im Museum zu Tours.

Wer die Provinzen Frankreichs bereist, wird staunen, daß nicht nur die großen Städte, sondern auch die kleinern, wenn sie irgendwie Bedeutung haben, sehenswerthe Museen [1]) besitzen. Das ist der Initiative des Alles umfassenden, jugendlichen Genius des Consuls Bonaparte zu verdanken. Durch Dekret vom vierzehnten Fructidor des Jahres VIII rief er die Provinzialmuseen in's Leben und ließ bald darauf 846 Bilder unter dieselben vertheilen. Als dann später das Kaiserreich ganz in der äußeren Politik aufging, behandelte der Imperator mit der inneren Polititik auch die weitere Organisation seiner Schöpfung stiefmütterlich.. Noch einmal wurden zwar, durch Dekret vom fünfzehnten Februar 1811,[2]) 209 Bilder in die Provinzen gesandt; damit hatte aber das Interesse für sie ein Ende. Auch unter der Restauration und Juliregierung wurden die Povinzialmuseen vernachlässigt, und erst die Februarrevolution und das zweite Kaiserreich gaben ihnen neuen Schwung. Seitdem wählt die Regierung alljährlich im Salon für eine bedeutende Summe Geldes Bilder aus zu Nutz und Frommen des Kunstlebens in den Provinzen.

Heute haben wir es mit dem Museum von Tours zu thun. Obgleich Tours nicht im Dekret vom 14. Fructidor bedacht wurde, und seine Sammlung eine rein municipale Schöpfung ist, bietet sie dennoch viel Bedeutendes. Sie wurde nämlich von Paris aus unterstützt. In zwei Sendungen erhielt Tours 35 Bilder, und in der zweiten vom 2. März 1806 befanden sich die zwei Predellenstücke Mantegna's, die 1798 mitsammt dem Madonnenbilde und der Kreuzigung nach Paris geschleppt und ein Jahr später daselbst öffentlich ausgestellt worden waren. Die Kreuzigung blieb im Louvre, und das Madonnenbild ward 1815 nach Verona zurückgebracht, wo es an seinem ursprünglichen Platze in S. Zeno aufgestellt ist. Vasari [3]) citirt diese Werke nur flüchtig. Sie sind auf Holz a tempera gemalt, und beim ersten Anblick machen sie einen ziemlich intakten Eindruck. Bei näherem Ansehen hingegen merkt man viele Retouchen. Auf dem Auferstehungsbilde sind besonders am Himmel Uebermalungen sichtbar; die Augen sind theilweise modern, einige sogar, z. B. die Augen Christi, von der Vandalenhand schamloser Revolutionäre durchstochen. Auf dem anderen Bilde ist der obere Rand in der Höhe von etwa 0,04 M. stark restaurirt und übermalt. Obwohl die Restauration 1855 von geschickter Hand geleitet wurde, fürchte ich sehr, daß die beiden Bilder nicht dauern. Sie sind zu arg vom Vandalismus mitgenommen, und als es an's Restauriren ging, war es eben theilweise schon zu spät. Wären sie nicht in die Provinz verschlagen worden, so würden sie vielleicht nie Rohheiten ausgesetzt gewesen und eben so gut erhalten sein wie das Pendant im Louvre.

Gethsemane. (Nr. 249 im Museum zu Tours; H. 0,64, Br. 0,87). Rechts im Vordergrunde die drei schlafenden Jünger zeugen von sorgfältigem Studium nach der Natur. Das Moment des Schlafens ist meisterhaft wiedergegeben. Während der Eine völlig ausgestreckt auf dem Leibe liegt, den Kopf nach rechts gewendet, ruht der Andere auf dem Rücken und stützt das Haupt auf einen Stein, worauf er sich mit dem Zipfel seines Mantels ein Schlummerkissen bereitet hat; die eingezogenen Beine bilden mit den Schenkeln fast einen rechten Winkel. Der dritte Jünger lehnt mit dem Rücken an einen Felsblock, den Kopf auf die Rechte gestützt. Sein Schlaf scheint unruhiger zu sein als der seiner Kameraden: spasmatisch zuckt sein Haupt,

---

1) Vgl. „Les musées de province“ von Clément de Ris.

2) S. den Moniteur vom 22. Februar 1811.

3) Vasari, V. 165,166.

und der Mund ist halb geöffnet, wie wenn er stöhnen wollte. Hinter ihnen kniet Christus und betet mit Inbrunst, die Elbogen auf einen Stein gelehnt. Der Engel Gottes schwebt in der rechten Ecke aus Wolken auf ihn zu und bietet ihm den Leidenskelch dar. Links in der Ferne erblicken wir den Verräther Judas mit seiner Schaar, und den Hintergrund bildet die Stadt Jerusalem mit Tempel und Thürmen. Die Landschaft ist kahl und felsig, Gras- und Blattwuchs mager; hie und da Oliven in Blüthe und Weinstöcke, die Früchte tragen.

Die Auferstehung [1]) (Nr. 250 im Museum zu Tours; H. 0,68, Br. 0,92). Die Komposition dieses Bildes ist sehr symmetrisch. In der Mitte steigt Christus, von Cherubim umschwebt, aus dem Grabe, die Standarte der Auferstehung in der linken Hand, die rechte zum Segen erhoben. Während der eine Fuß noch im Grabe weilt, setzt er den linken auf die Schwelle des Sarkophags, der einfach, aber nach antikem Vorbilde gezeichnet, in einer kolossal plumpen Felsgrotte steht. Die erschrockenen Wächter lassen ihre Waffen fallen und laufen nach allen Seiten auseinander. Links sieht man drei Krieger, rechts und zu Füßen des Grabes je zwei, die ihr Antlitz zu verhüllen suchen. Der äußerste Krieger rechts, ein alter bärtiger Mann, trägt einen Schild nach antikem Muster, auf dem wir, von einem Lorbeerkranz eingefaßt, die Inschrift lesen: S. P. Q. R. (Senatus populusque romanus.) Der Krieger links, der in der rechten Hand eine Lanze hält und die linke auf die Hüfte stützt, hat dasselbe Profil wie auf der Kreuzigung im Louvre der Soldat — eine Halbfigur — zu Füßen des Kreuzes. In der Ferne die Stadt Jerusalem.

Die beiden Bilder stimmen in Komposition und Technik mit dem Pariser Predellenstücke überein. Beim Komponiren folgt hier der Meister vorwiegend dem symmetrischen Prinzip. Seine Figuren sind sicher gezeichnet und theilweise in den kühnsten Verkürzungen. Höchst interessant ist, wie er nach seiner Charakteristik und pathologischem Leben sucht; gerade an der Gruppe der schlafenden Jünger wird das recht klar. Mantegna hat über dem Studium der Antike die Natur durchaus nicht vernachlässigt, und ganz unberechtigt sind die Vorwürfe, daß er erstere sklavisch nachgeahmt. Allerdings bedingt sie sein künstlerisches Wesen; allein er übersetzte sie in's Malerische. Seine Skizzenbücher mögen voll gewesen sein von antiken Studien und Entwürfen; ging er aber an's Schaffen, so arbeitete er frei, wie es einem Meister geziemt. Die antiken Motive, die er längst in sich aufgenommen und verarbeitet hatte, erklangen auf seinen Bildern als selbständige und bewußte Akkorde.

Ebenso naturgetreu wie die Jünger treten uns auf der Auferstehung die vor dem Grabe kauernden Figuren entgegen. Die unwillkürliche Bewegung, die durch den Wunsch, sich zu verbergen, veranlaßt wird, das Staunen in den Gesichtern, die kleinsten psychologischen Feinheiten — Alles ist auf's Prägnanteste markirt. Ueberraschung und Schrecken spricht aus dem geöffneten Munde eines jeden Wächters, und nur jener alte vor dem Sarkophage rechts scheint die Besinnung nicht zu verlieren. Auf seinem Antlitz, das den jüdischen Typus repräsentirt, malt sich mißtrauische Kritik. Es ist, als hätte der Meister in ihm den Skepticismus des Judenthums gegenüber dem Christenthume darstellen wollen.

Zum Schluß noch ein Wort über die Art und Weise, wie der Meister die Landschaft behandelt. Staunenswerth, fast photographisch treu ist seine Sorgfalt. Jedes Haus, jeder Thurm der Stadt ist auf's Deutlichste gezeichnet; die Straßen wie der zur Stadt führende Pfad sind von Menschen belebt, deren Bewegungen man verfolgen kann. Gräser, Blätter und Blumen, welche zwischen den Felsspalten hervorwachsen, sind mit der an ihm bekannten miniaturartigen Genauigkeit ausgeführt. Man ist versucht, botanische Studien zu machen: könnte die verschiedenen Pflanzen bestimmen. Auf dem Bilde Nr. 249 sind Bienenkörbe angebracht, umschwärmt von goldenen Bienen; Kaninchen, die mit einander spielen oder einzeln umherspringen. Offenbar hat Mantegna das Kaninchen ganz besonders geliebt; auch auf dem Parnaß im Louvre guckt im Vordergrunde neugierig eins unter einem Stein hervor, um zu sehen, was da oben vorgeht. Dort hat der Meister ihm wohl symbolische Bedeutung beigelegt.

Höchst primitiv sind die Felsen. Sie stehen nicht in Einklang mit dem Uebrigen und

---

1) Bei Crowe, Ital. Malerei, V, 398 fälschlich als Himmelfahrt citirt.

stören besonders auf dem Bilde Nr. 250. Mantegna hat öfters*) auf seinen Kompositionen die Mitte verrammelt; er half sich so über die perspektivischen Anforderungen hinweg, obgleich er grade in der Perspektive sehr Bemerkenswerthes leistete. Die perspektivische Zeichnung des Pfades auf Nr. 249, auf dem Judas die Häscher führt, läßt nichts zu wünschen übrig. Ebenso korrekt ist die Felsplatte auf der Kreuzigung im Louvre.

Die Bilder fallen in die Zeit der Uebersiedlung Mantegna's nach Mantua, ungefähr um 1460. Der Meister stand damals noch sehr unter dem Einfluß und der Inspiration der Paduanischen Lehrer; aber seine individuelle Kraft, durch die er sich so weit über seine Zeitgenossen erhob, offenbart sich uns in den Fragmenten seines Veroneser Aufenthaltes schon in vollem Glanze. Es fehlte ihm nur noch der Contact mit der römischen Malerschule, um Meisterwerke zu schaffen wie den Parnaß.

Zürich, 17. Februar 1875. **Carl Brun.**

Notizen.

* **Waldlandschaft von Jakob Ruisdael.** Dem bekannten Bilde von Isack Ruisdael, welches Heft 1 d. J. der Zeitschrift brachte, lassen wir hier in L. Fischer's Radirung die schönste von den Landschaften seines Sohnes Jakob in der Lamberg'schen Galerie folgen. Es ist eines jener tiefernst gestimmten Waldbilder, in denen die große und innige Naturauffassung dieses Meisters zum reinsten Ausdrucke kommt. Am Rande eines Sumpfes von unheimlich dunkler Farbe, über dem zwei Vögel schweben, zieht sich junges Eichengehölz hin, mit einigen Buchen und Eschen gemischt. In der Lichtung des Mittelgrundes hütet ein Hirt seine Schafe. Dahinter bemerkt man bewaldete Höhen. Der Wald beginnt sich herbstlich zu färben. Die Stimmung ist abendlich, jede Sonnenwirkung ist vermieden, und nur allmählich treten die Formen der sehr bestimmt charakterisirten Bäume aus dem Helldunkel hervor, welches über dem Ganzen ausgebreitet ist. Die Luft ist grau, mit einzelnen in's Silberhelle gehenden Wolkenstreifen. Rechts am Uferrande des Sumpfes liest man das aus J, V und R zusammengesetzte Monogramm, das in Schwemminger's Katalog (1866, Taf. 4, Fig. 429) genau nachgebildet ist. Die Erhaltung des Bildes darf im Allgemeinen eine gute genannt werden; nur der schwärzliche Ton der Hügel im Hintergrunde scheint die Folge einer Veränderung der Farbe zu sein. — Auf Leinwand; H. 49, Br. 67 Centim.

* **Adolf Hildebrand's schlafender Hirtenknabe.** Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat das schöne Marmorwerk, das wir in trefflich gelungenem Stich den Lesern heute vorführen, in der Kunst-Chronik v. J. 1873, Sp. 779, bereits eingehend gewürdigt. Wir wüßten jener Besprechung heute nichts Anderes beizufügen als den Ausdruck unserer Freude darüber, daß das enthusiastische Lob, das dem Werke des jugendlichen Meisters damals gezollt wurde, von keiner Seite Widerspruch oder Schmälerung erfahren hat. Die Statue Hildebrand's trug unter den vielen hunderten von Skulpturen, welche das Weltausstellungsjahr in Wien vereinigt hatte, unstreitig die Palme davon. — Bei der Wahl des Standpunktes für die Aufnahme unserer Nachbildung wurde besonders darauf Bedacht genommen, den Körper der Figur in seiner ganzen edlen Schönheit zu zeigen. Wenn darüber die Ansicht des Kopfes nicht völlig zu ihrem Rechte gelangt und namentlich der Ausdruck süßen Schlummers, der über dem Antlitz des Knaben lagert, nicht entsprechend wiedergegeben ist, so werden wir das nicht dem geschickten Stecher, sondern den Schranken seiner Kunst zuzuschreiben haben, welche eben nur eine Ansicht, nicht die volle Erscheinung des Rundwerks zu umspannen vermag. — Dem Urheber und dem Eigenthümer des Werkes, Herrn Dr. Konrad Fiedler in Leipzig, schulden wir für die Erlaubniß der Publikation unseren besten Dank.

---

*) Auf dem Parnaß im Louvre befolgte er dieselbe Regel, milderte aber das Plumpe des Felsens, indem er ihn durchbrach.

J. c. Ruisdael pinx. L. Fischer sculp.

WALDLANDSCHAFT.

Das Original in der K.K. akadem. Galerie zu Wien.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig



Fr. Goya pinx. Druck v. Fr. Felsing in München. W. Unger sculp.

DIE VERKÄUFERIN.

Das Original in der Esterházy-Galerie zu Pest

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.



Francisco Goya.

Mit Illustrationen.*)

Der spanische Maler Francisco Goya ist in Deutschland nur wenig bekannt. In Frankreich hat sich die Kunstkritik schon seit mehreren Jahrzehnten in Journalartikeln und selbständigen Schriften sehr eingehend mit diesem originellen Meister des 18. Jahrhunderts beschäftigt und ihm nicht selten eine leidenschaftliche Bewunderung gezollt. Theophile Gautier (im Cabinet de l'amateur vom J. 1842) war einer der Ersten, der ihm unter den Franzosen Ruf verschaffte; 1858 veröffentlichte Laurent Matheron eine Biographie des Künstlers; in der Gazette des Beaux-Arts folgten 1860 und 63 zwei ausführliche Artikel über Goya von einem Landsmanne desselben, Valentin Carderera, denen sich 1867 ein Aufsatz von Paul Lefort mit einem Katalog der Radirungen Goya's anschloß; in demselben Jahr endlich erschien ein umfängliches, glänzend ausgestattetes Werk von Charles Yriarte, welches zur Biographie des Meisters neues Material beibrachte und besonders darauf ausging, seine Bedeutung als Maler in's Licht zu stellen.

*) Das vorstehende Portrait Goya's wurde dem Brustbilde von V. Lopez in der k. Galerie zu Madrid nachgebildet. Ein Selbstbildniß des Meisters, in der Sammlung der Madrider Akademie, ist nebst andern dort befindlichen Bildern Goya's in der noch im Erscheinen begriffenen Publikation: „Quadros selectos de la R. Academia de las tres nobles artes de S. Fernando" enthalten. Die unserem Aufsatze beigegebene Radirung W. Unger's nach Goya's Bild: „Die Verkäuferin" in der Esterhazy-Galerie zu Pest giebt diese mit der ganzen Bravour des Meisters behandelte Naturstudie vortrefflich wieder. A. d. Red.

Zunächst und hauptsächlich galt das Interesse, das man ihm zuwandte, einer Anzahl jener radirten Blätter, die mit ihren drastischen Volksscenen und ihren phantastischen oder satirisch tendenziösen Darstellungen den Namen Goya's in Spanien populär gemacht hatten. Sie sind ohne Zweifel das Originellste und Frappanteste, was er geschaffen. Wenn aber schon diese Blätter von der französischen Kritik öfters überschätzt wurden, so ist das sicher bei den Malereien Goya's noch mehr der Fall, denen selbst mit dem reservirten Lob in einigen jener Schriften noch zu viel Ehre geschieht. Seine fanatischen Bewunderer freilich stehen nicht an, ihn auch als Maler mit den bedeutendsten Namen zusammen zu nennen, sie betrachten ihn als den Letzten aus dem Geschlecht der großen Meister der spanischen Schule, Einige erblicken in ihm das singuläre Phänomen einer Mischung von Velazquez, Rembrandt und Hogarth. In Wahrheit scheint uns für die künstlerische Gattung, der Goya angehört, von diesen drei Namen nur der letzte bezeichnend. Hogarth und neben ihm Jacques Callot sind die Meister, mit denen er in den Arbeiten, in welchen der Schwerpunkt seines Talents liegt, am ersten Verwandtschaft zeigt. Culturhistorisch ist Goya eine sehr bemerkenswerthe Erscheinung, sein buntbewegtes Leben, das an die Schicksale Benvenuto Cellini's erinnert, ein sprechender Kommentar seiner Werke.

Francisco José de Goya y Lucientes war am 30. März 1746 zu Fuendetodos geboren, einer kleinen Ortschaft in der Provinz Arragonien, wo die Eltern eine bescheidene Landwirthschaft hatten. Im 13. Jahr kam er nach Saragossa in das Atelier des Malers José de Luzan. Keck und leidenschaftlich, von robuster Natur, spielte er unter seinen Kameraden bald eine wichtige Rolle, als Held aller Lustbarkeiten und Raufereien. Bei einer kirchlichen Prozession kam es einst zwischen den verschiedenen Brüderschaften und ihren Parteigängern zu Streitigkeiten, die ein blutiges Ende nahmen. Goya, der dabei als Rädelsführer am stärksten kompromittirt war, entzog sich der Verhaftung noch rechtzeitig durch die Flucht. Von seinen künstlerischen Studien in Madrid, wo wir ihn 1756 wiederfinden, ist aus dieser und der nächstfolgenden Zeit nur wenig bekannt. Vielfach in Liebeshändel verwickelt, vor einem Degenstich niemals zurückschreckend, führte er ein verwegnes, abenteuerndes Leben und mußte, als eines seiner Duelle ruchbar wurde, zum zweiten Mal flüchten (1759). Seine Gedanken waren jetzt nach Italien gerichtet. Da er zur Reise nicht die hinreichenden Mittel hatte, soll er sich auf seiner Wanderung durch das südliche Spanien bei einer Quadrilla als Stierfechter verdingt haben. Rom ward erreicht, und bald gelangte er hier durch seine übermüthigen Streiche zu dem nämlichen Rufe, den er in Madrid und Saragossa zurückgelassen. Bei seinen künstlerischen Versuchen scheint sich die Eigenart seines Naturells damals zuerst Bahn gebrochen zu haben, in Darstellungen aus dem spanischen Volksleben, die durch ihre Neuheit in den akademischen Kreisen seiner Genossen Aufsehn erregten; außerdem malte er hauptsächlich Porträts, versuchte sich aber auch in der Historie und gewann bei einer von der Akademie in Parma ausgeschriebenen Konkurrenz einen Preis.

1788 kehrte er nach Madrid zurück. Dort war Rafael Mengs, den Karl III. an seinen Hof berufen hatte, noch hoch gefeiert; als Günstling des Königs und als Haupt einer zahlreichen Schule dirigirte er alle künstlerischen Unternehmungen ganz unumschränkt. Allmählich jedoch machte sich eine Opposition gegen ihn geltend, die seine Richtung als antinational bekämpfte. Eine Flugschrift, die um diese Zeit erschien und wahrscheinlich den Kunsthistoriker Bermudez zum Verfasser hatte, schildert in einem Dialog zwischen

Mengs und Murillo jenen als das gerade Gegentheil von allem, was den nationalen Charakter der spanischen Kunst ausmache. Freilich, diese nationale Kunst war schon lange vorüber; auf die Zeit, in der sich das spanische Naturell zu einem so bedeutenden kunstgeschichtlichen Typus ausgeprägt hatte, war ein Jahrhundert gefolgt, in welchem es sich in der Kunst, wie in der Literatur, jeder selbständigen Lebensäußerung unfähig zeigte; die vom Auslande herbeigerufenen Hofmaler Tiepolo, L. M. Vanloo und zuletzt Mengs waren die eigentlichen Beherrscher des Geschmacks. Als Einige jetzt anfingen, sich jener nationalen Epoche, der Zeit der großen spanischen Koloristen, zu erinnern, war eine Auflehnung gegen den eintönigen Klassicismus, die abstrakten und blassen Schönheitsformen der Mengs'schen Schule nur natürlich. Aber der Widerspruch, den sie erfuhr, blieb vorwiegend kritischer Art; von einer künstlerischen Gegenbewegung, die auf irgend welche allgemeinere Bedeutung Anspruch hätte, kann nicht die Rede sein. Während die Mengs'sche Schule ziemlich rasch und hauptsächlich an ihrer eignen Schwäche zu Grunde ging, war Goya in der That der einzige, der ihr, wenn auch nur auf beschränktem Gebiet, eine kecke Originalität entgegensetzte, und zwar ohne jedes repristinirende Streben, sondern ganz im Geiste des 18. Jahrhunderts. Das revolutionäre Genie, zu dem ihn manche seiner Bewunderer stempeln möchten, der Mann, von dem sie rühmen, daß er den Geist der altspanischen Kunst noch einmal heraufbeschworen und gegen sein Zeitalter in's Feld geführt, ein solcher Held war Goya nicht. Kunstgeschichtlich hat sein Gegensatz zu Mengs kaum eine größere Bedeutung, als der Hogarth's zu dem Akademiker Reynolds.

Nach seiner Rückkehr nach Madrid sehen wir ihn zunächst in dem Mengs'schen Kreise; er wurde zu den von Mengs geleiteten Arbeiten für die neu erbaute Kirche S. Francisco del Grande herangezogen und lieferte für diese Kirche ein Gemälde, das trotz seines sehr untergeordneten Werthes entschiedenen Beifall fand und ihn zuerst mit dem Madrider Hofe in Beziehung brachte. Späterhin hat Goya noch eine große Anzahl Kirchenbilder, zum Theil von sehr beträchtlichem Umfange, gemalt, und es ist richtig, was man an ihnen hervorhebt: von der Mengs'schen Schulmethode, die zu dem unruhigen Temperament Goya's schlecht stimmte, ist in diesen Bildern keine Spur. Aber ebensowenig haben sie eine Eigenthümlichkeit von besonders hervorragender Bedeutung. Die weiträumigen Decken- und Kuppelbilder, die Goya in der Kathedrale del Pilar zu Saragossa und in S. Antonio de la Florida zu Madrid ausführte, sind ganz in der Art jener hinlänglich bekannten Dekorationsmalereien des 18. Jahrhunderts, für die hauptsächlich Tiepolo den Ton angab, ganz im Geschmack der grandes machines religieuses, wie sie in Frankreich die Restout, Natoire und Fragonard malten, die mit ihren geöffneten Himmeln, ihren lächelnden, lockenden, koketten Gestalten eigentlich nichts anderes schildern, als das leichtfertige Gesellschaftsideal des 18. Jahrhunderts. Nur stehen die Heiligen Goya's vielleicht noch um einige Stufen tiefer, als die seiner französischen Genossen, die Reize seiner Engelfiguren scheinen zumeist den spanischen Manola's entlehnt, und nicht einmal die Eleganz der Form, die Heiterkeit des Kolorits, in der sich bei den Franzosen diese leichtsinnige Kunst präsentirt, ist jenen Goya'schen Bildern eigen. Die Ausführung, deren Bravour viel gerühmt wird, ist oft nachlässig bis zum Aeußersten, und die innere Gleichgiltigkeit gegen den Stoff der Darstellung wird häufig zur völligen Ironie, wie in dem Gemälde von S. Antonio de la Florida, wo der Heilige sein Wunder, die Auferweckung eines Todten, mit der nichtssagendsten Geberde verrichtet, während in seiner nächsten Nähe und rings um die Kuppel an einer Galerie, die in die Architektur hinein-

gemalt ist, Figuren herumlehnen, die ganz müßig, um den Heiligen und sein Wunder völlig unbekümmert, in den Kirchenraum herunterblicken. Die innere Nichtigkeit der religiösen Malerei des 18. Jahrhunderts kann nirgends greller zu Tage treten, als in diesem Gemälde.

Auf dem Felde seiner Begabung zeigt sich Goya zuerst in den farbigen Kartons, die er gleichfalls in Mengs' Auftrage für die königliche Gobelinmanufaktur von Sta. Barbara in Madrid ausführte; die nach seinen Entwürfen gefertigten Tapeten befinden sich jetzt großentheils in dem königlichen Residenzschloß Pardo bei Madrid und im Escurial Goya kehrte in diesen Darstellungen aller Tradition den Rücken und hatte die Kühnheit, die Götter und Helden, die bisher auf den Zimmerwänden der Paläste geprangt hatten, ohne Weiteres mit den Typen des ihn unmittelbar umgebenden Lebens zu vertauschen; er schilderte hier Scenen der volksthümlichen Belustigungen und Feste, der Fandango's, Feria's und Romeria's, in denen das damalige Spanien noch das buntfarbigste Leben entfaltete. Das Publikum Goya's, der mythologischen Herrlichkeit müde, der königliche Hof und die ganze vornehme Welt von Madrid gab der Neuerung lebhaften Beifall, und in der That sind diese flott hingeworfenen Kompositionen mit ihren leicht bewegten Gruppen, ihrer gefälligen Färbung sehr wirksame und für die glänzenden Gesellschaftsräume, für die sie bestimmt waren, ganz angemessene Dekorationsstücke. Goya, der seinen Ruf als Maler der spanischen Volkssitten mit diesen Kartons begründet hatte, behandelte dann ähnliche Themen in den mannigfachsten Variationen, in einer Unzahl größerer und kleinerer Genrebilder. Sie befinden sich fast sämmtlich in Privatbesitz, in den Gemäldekabineten spanischer Familien, die dem Fremden in der Regel schwer zugänglich sind; eine beträchtliche Anzahl besitzt das Palais des Herzogs von Ossuna bei Madrid. Bald ist es Watteau, bald sind es die Meister der niederländischen Genremalerei, mit denen man Goya in Bezug auf diese Bilder vergleicht, obschon er schwerlich, bei aller Beweglichkeit seines Talents, einem dieser Meister auch nur ausnahmsweise wirklich nahe gekommen. Erinnern manche der Genrebilder, die wir zu sehen Gelegenheit hatten, allerdings entschieden an die scènes champêtres der Schule Watteau's, so geht ihnen das Graziöse und die künstlerische Feinheit dieses Meisters doch ebenso sehr ab, wie anderen, die mit niederländischen Bildern verglichen werden, die lebensvolle Frische und die koloristische Vollendung dieser Werke. Die Sorgfalt künstlerischer Durchführung war am allerwenigsten seine Sache. Er arbeitete mit rapider Hast, mit fieberhafter Ungeduld und blieb in der Zeichnung wie in der Malerei fast immer Skizzirer. Oft scheint er sich zur Ausführung der Bilder in der Rage der Arbeit mehr des Farbenspachtels als des Pinsels bedient zu haben. Zuweilen wird er oberflächlich bis zum völlig Unbedeutenden, dann wieder überrascht er durch ungewöhnliche Wirkungen, durch energische und eigenthümliche Auffassung, gleich darauf aber stellt sich auch das ganz Konventionelle ein, namentlich überall da, wo er eine gewisse Anmuth erstrebt, wie in der Manola in der Akademie S. Fernando zu Madrid, einem Bilde, das seinen Ruf nur wenig verdient. Bei einem andern Gemälde, das gleichfalls zu den bekanntesten Goya's gehört, einer Scene aus dem Volksaufstand gegen Murat im J. 1808, der Erschießung einer Schaar von Gefangnen durch französische Füsiliere (Dos de Mayo, im Madrider Museum), ist der abstoßende Eindruck der wüsten renommistischen Technik so überwiegend, daß kaum ein anderer dagegen aufkommt. Als Maler war Goya am glücklichsten im Porträt. Gewöhnlich wird, wenn es sich um seine Bildnisse handelt, die mächtige Kunst des Velazquez in Vergleich gezogen. Goya hat diesen Meister vielleicht

mehr studirt, als jeden andern, und zwar sogleich im Beginn seiner Laufbahn; in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr nach Madrid gab er eine Reihe der berühmtesten Portraits des Velazquez in Radirungen heraus. In seinen Bildnissen sieht man, wie er namentlich in der Behandlung des ambiente, des Lufttons, eine malerische Wirkung in der Art jenes großen Künstlers erstrebte. Nennt man ihn den Velazquez des 18. Jahrhunderts, so ist das freilich kaum mehr als eine panegyrische Phrase. Die besten seiner Portraits erscheinen, den lebensgewaltigen Werken dieses Meisters gegenüber, doch nur flach und dünn; im Vergleich mit der Noblesse und stolzen Sicherheit, mit welcher Velazquez seine Personen hinstellt, ist Goya's Auffassung doch nur gewöhnlich, und die Haltung seiner Figuren hat immer etwas vom Charakter der Pose. Eines der lebendigsten unter seinen Porträts ist das Reiterbildniß Karl's IV. im Madrider Museum, während die ebenda befindliche Porträtversammlung, Karl IV. mit seiner Familie, nur das steife Ansehn eines Ceremonienbildes hat. Im Ganzen ragen die Bildnisse Goya's über die manieristischen Porträts der zeitgenössischen Maler allerdings entschieden hinaus.

Sehr bald nach seinen ersten künstlerischen Erfolgen war Goya der angesehenste und begehrteste Maler in Madrid; Mengs' Ruhm erblich vor dem seinigen ziemlich rasch. König Karl IV. ernannte ihn 1789, im ersten Jahre seiner Regierung, zum Hofmaler, 1795 wurde er Direktor der Akademie S. Fernando. An geräuschvollem Beifall, an Glanz und Ehren hat es ihm niemals gefehlt. Er war der Begünstigte der vornehmen Welt, das Leben an dem leichtfertigen Madrider Hofe das Element, in dem er sich bis zuletzt fast ausschließlich bewegte. Von der Königin Marie Louise und ihrem berüchtigten Günstling, Manuel Godoy, ward er in aller Weise bevorzugt; sie pflegte ihn zu ihrem petit lever zu beordern, seiner verwegenen Laune gestattete sie jede Freiheit und fand Vergnügen an dem sarkastischen Witz, mit dem er selbst die Höchsten ihrer Umgebung nicht verschonte. Scharf und schneidend in seiner Satire, wie er sich später in den Capricho's gezeigt hat, war er gleichwohl nichts weniger als ein Mann der Opposition. Er hat das Leben, in dem er sich umtrieb, vielleicht zu Zeiten verachtet, aber er konnte die Emotionen, die es ihm bot, nicht entbehren. Ein politischer Charakter war er ebenso wenig, wie ein Revolutionär in der Kunst. Nach der Abdankung Karl's IV. trat er in die Dienste Ferdinand's VII., und zuletzt ließ er sich von Joseph Bonaparte, dem verhaßten Feinde des Volkes, protegiren und sich von ihm mit dem Orden der Ehrenlegion beschenken. Als Kavalier war er, wie früher als wilder Student, der Held zahlreicher galanter Abenteuer; er durfte sich der besondern Gunst zweier Damen rühmen, die zu den höchstgestellten der Madrider Gesellschaft gehörten, der Herzogin von Alba und der Gräfin von Benavente.

So lange man Goya nur als Maler in's Auge faßt, muß die ungewöhnliche Aufmerksamkeit, die sich ihm neuerdings zugewandt hat, schwer begreiflich erscheinen, auch wenn man die stärksten Ausdrücke der Bewunderung nur für romanische Hyperbeln nimmt. Aber das Interesse der französischen Kritiker, die Goya's Namen zuerst in die Welt riefen, galt, wie bemerkt, zunächst nicht seinen Gemälden, sondern seinen Radirungen. Nach diesen Blättern, in denen allerdings die eigentliche Originalität, die ganze Energie seines Talentes steckt, hat sich ihr Urtheil vornehmlich bestimmt.

Sie sind zum größesten Theil wahre Kapitalstücke der Radirkunst. Die Keckheit der Behandlung, die Bravour des Strichs, die fougue und verve des Vortrags, die den Franzosen so entschieden imponirt hat, beruht hier auf der sichersten Beherrschung der technischen Mittel und häufig auf einer strengeren künstlerischen Erwägung, als es den An-

schein hat. Nach Lefort sind die Zeichnungsentwürfe zu manchen Radirungen in einer Weise ausgeführt, die schon völlig die beabsichtigte Wirkung des radirten Blattes zeigt, so daß der Improvisation bei der Radirarbeit selbst nur geringer Spielraum übrig blieb. An renommistischen Zügen fehlt es auch hier nicht und nicht selten schweift die „geistreiche Nadel" in's Phrasenhafte aus. Aber weit häufiger ist der unmittelbar treffende, schlagende Ausdruck. Ein Accent, ein rascher Zug, wenige Lichtpunkte genügen oft, um einer dunkeln ungestalten Masse, dem flüchtigsten, ganz nachlässigen Umriß den Ausdruck spontanen Lebens zu ertheilen. Nichts war Goya so fremd, wie der Sinn für's Detail. Wenn man bei deutschen Künstlern zuweilen wahrnehmen kann, daß sie über der Vertiefung in's Einzelne die Gesammtwirkung aus den Augen verlieren, so zeigt sich in der Art, wie Goya in seinen Radirungen die Dinge am liebsten faßt, zu dieser Neigung der extremste Gegensatz. Es scheint oft, als habe er in der Natur nur Massen, Gesten, Bewegungen gesehen; das Einzelne läßt er im Ganzen verschwinden, das Licht ist in der Regel auf wenige Punkte gesammelt, die aus dem umgebenden Dunkel tiefer Schatten heraustreten. Rembrandt's Art hat offenbar entschiedenen Einfluß auf ihn geübt, wenn auch nur auf den äußern Charakter seiner Darstellungen; denn im Uebrigen hat er nichts mit dem großen Meister gemein. Um den malerischen Effekt zu steigern, namentlich um das Dunkel des Grundes zu verstärken, hat er häufig bei seinen Radirungen Aquatinta zu Hülfe genommen. wie durchgehends in dem bekanntesten seiner Werke, den sogenannten Capricho's.

Diese Folge radirter Blätter ist, ihrem größeren Theile nach, eine Art Pasquill auf gesellschaftliche, politische und religiöse Zustände, in der Weise Hogarth'scher Schilderungen. Manche der Blätter sollen Anspielungen enthalten auf bestimmte Persönlichkeiten, auf die Königin und ihre Günstlinge, auf skandalöse Hofgeschichten und Anderes; der Kommentar, den Goya selbst dazu geschrieben, giebt den Darstellungen nur eine allgemeine satirische Bedeutung; sie schildern die galante Welt jener Tage, die Hidalgo's im Escarpin, die Gecken des Prado und ihre Courtisanen, Maskeraden, Scenen des Klosterlebens u. s. f. In manchen Darstellungen herrscht eine wilde Freigeisterei, ein schneidender Skepticismus, der unmittelbar aus der Schule der französischen Aufklärer jener Epoche hervorgegangen scheint; hier betet eine Gemeinde andächtiger Frauen eine riesige Vogelscheuche an (Lo que puede un Sastre), dort ertheilen Bischöfe mit faunischen Gesichtern und Eselsohren einem nackten Weibe, das rittlings auf einem kauernden Kobold sitzt, geistlichen Unterricht (Devota profesion). Ein Blatt der später unter dem Titel „Les désastres de la guerre" erschienenen Folge zeigt einen Todten, der sich zwischen gespenstischen Schatten mühsam aus dem Grabe erhebt und neben sich in den Sand das Wort schreibt: Nada (Nichts). Das war, so scheint es, Goya's verzweiflungsvolles Schlußbekenntniß. Durch eine lange Reihe seiner Darstellungen geht das unheimliche Grauen einer verödeten, nur wüste Chimären, gespenstische Träume erzeugenden Phantasie; in solchen Schilderungen, die an Zügen infernalischer Häßlichkeit oft alles überbieten, was die Einbildungskraft eines Höllen-Brueghel ersonnen hat, zeigt er sich unerschöpflich, und häufig gehen seine satirischen Karrikaturen unmittelbar über in diese fratzenhafte Phantastik. In der Art der Darstellung weiß er dann, in den blitzartig aus dem Dunkel hervorbrechenden Lichtern, in den flackernden Beleuchtungen die frappantesten Effekte zu erreichen. Seine eigentlichen Karrikaturen, die satirisch-tendenziösen Schilderungen, gehören an charakteristischer Schärfe und treffendem Witz wohl zum Besten, was in dieser Zwittergattung der Kunst geleistet worden. Hogarth hat meist etwas Schwerfälliges, eine gewisse phlegma-

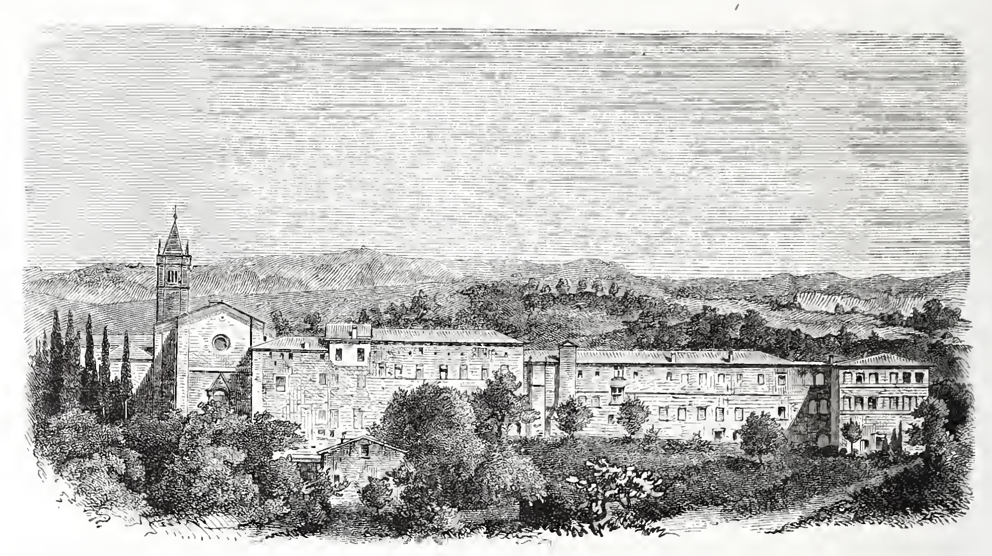
tische, objektive Genauigkeit der Schilderung, die den Sujets gegenüber, die er darstellt, den richtigen Gesichtspunkt verrückt und einen Eindruck macht, als habe er mit Behagen gezeichnet, was er als Satiriker brandmarken wollte. In Goya's Karrikaturstil schlägt die geistreiche satirische Subjektivität überall vor. Die kecke Nachlässigkeit der Behandlung, die namentlich alles Beiwerk, die lokalen Umgebungen der Figuren nur ganz flüchtig andeutet, erscheint geradezu als ein positiver Vorzug seiner satirischen Bilder. Eine humoristische Auffassung des Lebens war ihm versagt, seine sogenannten idyllischen Scenen haben nichts, auch der bloßen Intention nach nichts von dem Reiz der holländischen Genremaler. In der satirischen Auffassung aber, und im karrikirenden Ausdruck ist er wirklich bedeutend; man möchte sagen, er sei nur in der Uebertreibung wahr, nur in der Karrikatur charakteristisch.

Nach den Capricho's ließ Goya noch mehrere andere Folgen radirter Blätter erscheinen; außer den „Désastres de la guerre", die neben Scenen der französischen Invasion von 1808 viele der bizarrsten phantastischen Erfindungen enthalten: die Tauromachie (Stiergefechtsscenen), die Proverbes (von Goya selbst richtiger Sueños, Träume genannt) und die Gefangenen. In den letzteren und den Désastres de la guerre hat er dem Hang zur Schilderung des Gräßlichen am entschiedensten nachgegeben, zugleich aber finden sich unter diesen beiden Folgen die künstlerisch bedeutendsten Kompositionen.

Als Sittenschilderungen haben viele dieser Blätter eine ähnliche kulturgeschichtliche Bedeutung, wie die Hogarth'schen Werke; mehr aber noch durch den skeptischen Zug, der durch sie hindurchgeht. Er trägt das Merkmal des Jahrhunderts. Was in den kirchlichen Darstellungen Goya's als unwillkürliche Ironie erschien, das tritt hier als offener Skepticismus ganz unverholen und als der nackte Ausdruck des Zeitbewußtseins zu Tage. In dem indolenten Spanien war Goya ein Repräsentant jenes Geistes, durch welchen in der französischen Revolution die morsche Culturwelt des 18. Jahrhunderts zusammenbrach. — Die letzten Jahre seines Lebens brachte Goya in Frankreich zu. Er starb in Bordeaux 1828, im Alter von 82 Jahren.

H. Lücke.





Ansicht von Mont' Oliveto.

Sienesische Studien.

Von Robert Vischer.

Mit Illustrationen.

V.

Mont' Oliveto Maggiore.

„C'è più occhio“: Es ist mehr Auge, mehr Anschauung dabei, meinte mit beistimmendem Nicken ein alter Bauer, als ich ihm sagte, wie sehr ich dieses freie Reisen in der offenen Diligenza oder zu Pferd, Maulthier, Esel oder gar zu Fuß der geschäftsmäßig pressirten und tyrannischen Eisenbahnbeförderung vorziehe. Es war aber auch ein glockenheller Tag, das Pferd griff wacker aus, die Passagiere waren alle guter Dinge, und so hatten wir unter vergnügtem Gespräch und Gesang die fünfzehn Wegemeilen im Handumdrehen zurückgelegt und fuhren nun donnernd in das Thor von Buonconvento.

Dieser kleine, seltener Weise im Thale liegende Burgflecken war ehedem, als es noch keinen Schienenweg gab, eine gewohnte Reisestation, da er auf der geraden Straße von Siena nach Rom liegt. Rumohr, Schinkel kamen hier noch durch. — Kaiser Heinrich VII., die Hoffnung Dante's, starb hier (i. J. 1313) auf seinem Heereszuge gegen König Robert von Neapel am Fieber. — Daß er nicht der einzige Deutsche war, welcher jener damals hierzulande grassirenden Krankheit zum Opfer fiel, haben uns unter anderem auch die Grabsteine in einer Kapelle von S. Domenico in Siena bezeugt. Da lesen wir z. B. den echt italienisch klingenden Namen S. Matthias Löffelholzer: „febri ardente correptus“; Christophorus Kreß von Kressenstein, welchen der neidische Tod, „mors invida“, gleichfalls „febri pestilente“ dahingerafft, und ebenso berichten die meisten andern Inschriften jener Begräbnißstätte deutscher Studenten, deren die sienesische Universität dazumal keine geringe Anzahl aufzuweisen hatte.

Buonconvento scheint eigenthümlich klein, weil man es leicht wie ein Städtchen nimmt, eigenthümlich groß, wenn man sich überzeugt hat, daß es nur ein Kastell ist.

Obwohl man in fünf Minuten um die wohlerhaltenen Mauern herumlaufen kann, findet man im Innern doch eine ansehnliche, wenn auch nicht allzu lange Hauptstraße mit Quergäßchen.

Auch eine kleine Imitation des Palazzo Pubblico in Siena begrüßt uns. Der ähnlich bekrönte, aber stumpige Thurm hat etwas Behagliches. Jetzt ist im Erdgeschoß ein Kaufladen. Die Zinnen der beiden sich entgegenblickenden Thore wirken auffallend malerisch, besonders wenn hier Abends die hübschen Töchter der anstoßenden Häuser sitzen und, über die Brüstung gelehnt, neugierig auf die Straße herabsehen. Die zwei Kirchen bieten wenig Interessantes. Am meisten der Berücksichtigung werth ist ein Bild von Benvenuto di Giovanni in S. Pietro und Paolo.

Doch uns drängt es weiter, hinauf zu der grauen, einsamen Steige nach dem reichgeschmückten Kloster Mont' Oliveto. — Hier offenbart nun die sienesische Landschaft ihre höchste Sterilität und Seltsamkeit. Der Boden scheint bald zu wuchern, wie von ungeheuren Maulwürfen unterwühlt, bald wie gewaltsam von außen durcheinander gerührt und mit tiefen Gräben durchfahren. Die abschüssigen, klar modellirten Bergflanken wirken lapsusartig. Unten in den schmalen Thalfalten grünen Eichen, aber hier oben wird die Vegetation immer sparsamer, je weiter man emporsteigt, und schließlich sieht man sich in eine räthselhafte Einöde versetzt, welche nur an den verrückten Erdformationen die Zeichen des Lebens zu tragen scheint. Hier ist die Erde mit sich allein, ohne Stein und Pflanze, lauter Erde, Tuff, Lehm 2c. Im Sommer, „cum sol omnes ebibit humores“, ist dieser fettlose Boden taub und bröselig, dagegen bildet er „pluviali tempore“ einen grauenhaften Dreck, welcher sich in ganzen Ballen an die Füße heftet. Aeneas Sylvius sagt in seiner klassischen Beschreibung des Klosters: „Cedit ungulis equorum calcata terra nec remittit, nisi maximum adhibeat conatum“. Man erzählte mir, und die Spuren bezeugen es recht wohl, daß dann oft ganze Bergmassen haltlos, von der neuen Wasserschwere bezwungen, auseinanderklaffen, tiefe Risse bilden und daß gewaltige Erdlawinen in die Thäler stürzen. Auch mit dem Trinkwasser scheint es bei solchem Stande schlecht bestellt zu sein. An der Straße passirt man von Zeit zu Zeit schmutzige Tümpel. Ich sah an einem solchen ein Mädchen mit ihrem kleinen Bruder stehn und ihm den mit unreinem Wasser gefüllten Filzhut hinhalten. Der Knabe trank, als ob er's nicht anders gewohnt wäre.

Endlich nach zwei starken Marschstunden erblickte ich, um eine Ecke biegend, die röthlichen Backsteinmauern der Klostergebäude aus einem freundlich grünenden Gartengelände ragend. Aeneas Sylvius vergleicht die Form dieser Hügelzunge mit einem Kastanienblatte: „Si formam quaeris, castaneae folium imitatur“. Daß er sie nun gerade mit einem solchen vergleicht und nicht mit einem Baumblatt überhaupt, mag sich aus einem dichterischen Spezialisirungsbedürfniß erklären. Indessen hat er insofern ein Recht dazu, als der Hügel mit seinen zahlreichen, reihenartig angepflanzten Cypressen von den kahlen, eselfarbigen Nachbarn sich durch ein dunkelsaftiges Grün auszeichnet.

Wo er mit dem Grundstock des Bergzuges zusammenhängt, erhebt sich auf einem kleinen Rücken ein alter, wehrhafter Thorthurm. Später, als die Zeiten friedlicher geworden, hat man die Klosterapotheke hier herein verlegt, welche außer den Benediktinern auch schon so manchem kranken Bäuerlein zu Gute gekommen. — An der äußeren Fronte des Thurmes über dem Thore thront eine Madonna aus der Schule der Robbia. Wenn auch ohne viel künstlerische Kraft, wirkt sie doch im Ganzen wohlthuend, und namentlich

ihr Gesicht ist von bemerkenswerther vornehmer Milde. — Auf der Innenseite ein heiliger Benedikt. Beide fast in Lebensgröße.

Hier nun und am Kloster selbst fällt uns das helle, feine, fast wie neu aussehende Roth des Ziegelbaues ganz besonders auf. Dies erklärt sich daraus, daß die Backsteine aus einer von der Gegend selbst gebotenen, ausnehmend feinen „creta“ zubereitet und mit „legno forte“, dem gleichfalls einheimischen trefflichen Eichenholze, sehr behutsam und tüchtig durchgekocht werden.

Man tritt nun, nachdem man die Gartenallee passirt und den Chor der Kirche umgangen hat, durch eine kleine unscheinbare Pforte ein und zwar sogleich hiemit in medias res, in den Kreuzgang mit seinem weltberühmten Freskencyklus, welcher das Leben des heiligen Benedikt darstellt.

Im zweiten Buch der Dialoge des heiligen Gregor findet sich eine ausführliche Erzählung. Es sind Wundergeschichten von demselben halb unheimlichen, halb komischen Charakter wie unzählige andere, welche die Mönchsphantasie [1]) jener Zeiten sich erträumt hat. Als anderweitige Darsteller desselben Gegenstandes sind Spinello Aretino (S. Miniato in Florenz) und der sogenannte Zingaro (S. Severino in Neapel) hervorzuheben.

Will man sich an den folgerichtigen Verlauf der Erzählung halten, so hat man mit Soddoma (c. 1480—1549) zu beginnen, welcher in neunzehn Fresken die erste Hälfte der Legende schildert, die acht (resp. neun) weiteren Fresken sind von Luca Signorelli (c. 1441—1523), die letzten sieben sind dann wieder von der Hand des Soddoma. Schließlich folgt noch ein geringes Fresko von dessen Schüler Riccio: Die Aussendung von Benediktinern nach Gallien und Spanien. — Hält man sich aber an die kunsthistorische Aufeinanderfolge der Malereien, so beginnt man mit Signorelli, welcher hier i. J. 1497 und 1498 gemalt hat.

1) Seine Freskenreihe setzt nach dem durch eine Anekdote ziemlich bekannten Bilde von Soddoma an, das die Verführung der Mönche durch sieben Mädchen schildert [2]), ist aber von diesem getrennt durch das genannte, gegen den Zusammenhang der Legende hier eingeschobene Bild von Riccio. Das erste Fresco von Signorelli hängt nun nach seinem Inhalte doch wohl mit diesem nächsten Nachbarbilde des Soddoma zusammen und stellt die göttliche Bestrafung des Priesters Florentius, des bösen Anstifters der Verführung, dar, wie derselbe, nachdem er, auf dem Söller stehend, die Verführungsscene und den Abzug des Benedikt betrachtet hatte, plötzlich mit dem Söller — „perdurante immobiliter tota domus fabrica“ — niederstürzend, ein jähes Ende nimmt. [3]) Für die letztere Annahme spricht die Gestalt eines nackten schwarzen Mannes, welchen zwei Teufel, der eine beim Kopf, der andere bei den Füßen durch die Luft schleppen. Dies scheint der Geist des Florentius zu sein. Ein anderer Teufel haut wüthend mit einem Stocke nach

1) Rumohr, Ital. Forschungen, Bd. II, S. 56.

2) Vergl. den Farbendruck der „Arundel Society“.

3) Vergl. D. Gregorii magni libri quatuor dialogorum. Coloniae MDCX. Lib. II, cap. XIII, und Leben und Wirken des Malers G. Bazzi, genannt Soddoma, v. A. Jansen, Stuttgart 1870, S. 61. Jansen vermuthet gegen den Wortlaut der Legende in dem auf dem Söller stehenden S. Benedetto. Allerdings sieht die Geberde dieser Figur, welche nach den Mädchen blickt, eher nach Ueberraschung aus als nach ermunterndem Zuruf. Auch fällt es schwer, in der Mönchsgruppe links den Heiligen zu erkennen, wie er im Begriffe steht, mit einigen Getreuen abzuziehen. Dies ist aber der vagen Darstellung Soddoma's zuzuschreiben, und es ist zweifellos, daß die Deutung Jansen's unrichtig ist. Die bisherige Nichtbeachtung der Gregorischen Erzählungen hat, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, noch anderweitige Irrthümer in den Interpretationen Jansen's wie der übrigen einschlägigen Schriftsteller herbeigeführt.

ihm. Weitere Teufel sind mit der Schleifung der Mauer beschäftigt. Einer derselben schlägt wild einherfliegend mit einem Hammer darauf, ein zweiter, auf derselben stehend, mit einem Prügel. Ein dritter mit Flügeln am Hintern kommt herbeigefahren und reißt und zerrt einen Stein weg. Ein vierter steht kopfunter mit den Händen auf der Mauer, hält die Beine balancirend in die Höhe und höhnt so verkehrt zu den bestürzten Mönchen hinunter. — An den seltsam ausgerankten Gestalten dieser Teufelchen mit ihren gewundenen Fischschwänzen, Fledermausflügeln und Bocksfüßen zeigt sich nun, obgleich die Darstellung etwas Traumhaftes, Unvollendetes hat, gleichwohl schon die Einbildungskraft und resolute Energie des Meisters. Man wähnt Balken und Steine fliegen zu sehen. Dagegen ist die Bewegung der beiden rücklings geschauten Mönche (rechts im Vordergrund) seltsam unreif und verzwickt, ihre Gewandung schlecht und peinlich. — Uebrigens ist das Bild sehr beschädigt.

2) Ebenso das Folgende, die Vernichtung einer Apollobildsäule darstellend, welche in dem alten Heidentempel auf „mons Cassimus“ (Monte casino) noch von dem „stulto rusticorum populo“ verehrt ward. S. Benedetto steht nebst seinen Mönchen in der Mitte, mit den Flammen seiner Beredtsamkeit zum Werke antreibend. Ein jüngerer Mönch blickt staunend nach dem Teufel empor, welcher wehklagend in den Lüften erscheint und „maledicte non benedicte“ ruft. Diese Mönchsgestalt muß ehedem von großartiger Wirkung gewesen sein, während ein anderer zur Linken des Heiligen etwas ganz Schlimmes und Verfehltes hat. Die Extremitäten sind meist leichtfertig behandelt. Am besten und zugleich am echtesten signorellesk sind die Gestalten in der Tempelhalle (rechts im Mittelgrund), welche mit dem Herabziehen der Bildsäule beschäftigt sind.

3) Beim Bau der Klosterwohnungen bemühen sich die Mönche vergebens, einen Stein aus der Erde zu heben. Er bleibt unbeweglich, weil der „alte Feind“ darauf sitzt. Aber S. Benedetto vertreibt ihn durch Gebet, und der Stein wird leicht. Aus Wuth hierüber läßt er eine höllische Flamme, „fantasticum incendium“, aus dem Küchengebäude schlagen. Mönche eilen, zu löschen. Der Akt der Ausgrabung mitten im Vordergrunde, links davon beschwörend der Heilige. Im Hintergrunde einer Landschaft mit Bergen, Bach, Brücke sieht man eine Gruppe, welche gleichfalls einen Gegenstand aus der Erde gräbt. Dies bezieht sich wohl auf folgende Stelle in Gregor's Dialogen: „Tunc (nämlich, nachdem der Stein entlastet und ausgegraben war) in conspectu viri Dei placuit, ut in eodem loco terram foderent.“ — Der Maler hat, scheint es, dieses „eodem“ nicht so streng genommen. — „Quam dum fodiendo altius penetrarent, aereum illic idolum fratres invenerunt.“

Dieses Bild zeichnet sich vor allen übrigen durch eine gewisse Harmonie der Komposition aus. Die hereinblickende Landschaft ist geschickt zur Vermittelung wie lösenden Erweiterung benutzt. Das Motiv der bogenförmigen Gegeneinanderneigung der Figuren bot sich natürlich, wie von selbst aus dem Akte des gemeinschaftlichen Grabens und Steinstemmens. Es wiederholt sich auch wieder bei den hin- und herspringenden Mönchen. Die letzteren, welche in ihrer äußerst hastigen Bewegung an Aehnliches von Botticelli erinnern, sind gut koncipirt, wenn schon so Manches in der Draperie und selbst im Anatomischen nicht ganz stichhaltig ist. So erscheinen z. B. die Unterbeine des Mönches, welcher (der zweite von rechts) dem Beschauer halb den Rücken bietet, ganz verdreht und unverhältnißmäßig verkümmert. Aehnliches an der Gestalt rechts in der Gruppe der drei Steinstemmenden (vorne). Diese hat nichts weniger als festen Stand. Die Beinstellung erscheint, soweit man sie erräth, ganz unnatürlich, und die Draperie ist von einer

mißlichen Hölzernheit und Verschrobenheit. Gerade das Gegentheil ist von den zwei Uebrigen zu sagen, welche durchaus von Stilgefühl und sicherer Beobachtung zeugen. Der zur Linken ist ganz gewaltig (vgl. die Abbildung). Auch S. Benedetto hat Großheit, wenn auch hier wieder die eckigen Brüche der Gewandfaltung etwas hölzern aussehen.

4) Der böse Feind stürzt einen jungen Mönch von einer Mauer, welche erhöht werden soll. S. Benedikt heilt ihn durch Gebet. Links im Hintergrunde der Mauerbau. Der Teufel mit Fledermausflügeln an den Füßen kommt durch die Luft herbeigestürzt und stößt wüthend gegen den Mauerrand. Der Mönch fällt köpflings herunter. Zwei andere, am Fuße der Mauer stehend, fahren in erschrockener Hast auf die Seite. Links im Mittelgrunde bringen sie den Verunglückten herbei, rechts vorne wird er von dem Heiligen wieder zum Leben erweckt. Im Hintergrunde ein Bergthal. — Hier ist das Bedeutendste die gefühlte Bewegung des Erwachenden. An den beiden auseinanderfahrenden Mönchen unter der Mauer frappirt, mehr als bisher an anderem Aehnlichen, der seltsam verzerrte und verstrudelte Gewandauslauf. Die Färbung, welche überhaupt an diesen Fresken Signorelli's auf alle mögliche Weise gelitten hat, ist hier völlig verdorben. Die Wiese, über welche der Ohnmächtige herbeigetragen wird, ist giftgrün, die Landschaft im Ganzen wesentlich violett, wie in dem vorigen Bilde das Küchengebäude und die Flamme. Glücklicher Weise ist die herrschende Farbe, das gelbliche Weiß der Benediktinerkutten, noch am Besten erhalten.


Ein grabender Mönch, von L. Signorelli.

5) Zwei Mönche nehmen gegen die Klosterregel auswärts eine Mahlzeit zu sich. Heimgekommen, werden sie in dem Heiligen einen Mitwisser finden; denn er sieht auch das Abwesende und Verborgene.*) — Im Vordergrunde sitzen die beiden an einem Tisch. Links schenkt ein Weib Wein in ein Glas. Rechts trägt ein Mädchen eine Schüssel herbei, ebenso ein blondlockiger Knabe hinter dem Tische. Ein Mädchen im Mittelgrunde steht am Kamin und scheint zu singen. Im Hintergrund eine halboffene Thüre, in welcher die abgekehrte, fast kokett elegante Gestalt eines jungen Mannes steht. Die Mitwissenschaft Benedikt's ist vielleicht durch die Gestalt ausgedrückt, welche (im Hintergrunde) von einer Treppe herab nach den beiden Schmausern blickt. Hier ist Manches umbrisch, besonders die Gestalt des schüsseltragenden Mädchens mit ihrem peruginesken Neigen des Kopfes, seitlich eingedrückten Knie und dem nach Unten in ornamentale Falten ausflatternden Gewande. Das herbe, hagebüchene Weib (zur Linken) mit dem aufgeschürzten Oberrock ist in der Frescomanier von Piero della Francesca, dem Lehrer des Signorelli, gehalten; auch die Figur in der Thüre. Selbst der Vortrag erinnert da und dort an ihn, z. B. an der Hand des speisenden Mönches zur Linken: beinahe geometrisch parallele hartendige Striche, welche ein Gefühl von Spröde geben. Dagegen bemerkt man an den wohlerhaltenen Gesichtszügen des andern die freiere Eigenart des Meisters. Die Draperie

*) A. Jansen in seiner Biographie des Sodoma sagt hierüber S. 61 unrichtig: „Benedikt speist mit einem Mönche bei zwei armen Mädchen und erräth deren Gedanken."

der Mönchskutten ist hier etwas weicher. — Die äußerste Rechte des Bildes ist stark verkratzt.

6) Verlockung eines Jünglings, von welcher (Cap. VIII, lib. II) in S. Gregor's Dialogen folgendermaßen berichtet wird: Derselbe war gewohnt, nüchtern einen Bruder im Kloster zu besuchen. Einmal gesellt sich zu ihm ein Wanderer, welcher in einem Bündel Reiseproviant mit sich trägt und ihn wiederholt zum Essen einlädt. Der Jüngling schlägt es mehrmals aus, läßt sich aber schließlich, von dem Marsch ermüdet, zu Rast und Labung herbei. Aber im Kloster wird er vor S. Benedetto geführt, welcher Alles im Geiste gesehen hat, und erfährt nun aus dessen Munde, daß er mit dem bösen Feind gegangen sei: Quid est frater quod malignus hostis, qui tibi per conviatorem tuum locutus est etc.

Im Mittelgrunde wandern die beiden (rücklings gesehen). Der Böse winkt dem Jüngling zu einem Quell. Im Hintergrunde sieht man sie an eben diesem trinken und sich ein Brod schneiden. Links im Vordergrunde kniet der Verlockte vor S. Benedetto und drei Mönchen. — Das Ganze ist gräulich verschmiert, und nur die Gestalt des unheimlichen Weggenossen, dessen Aktion so sprechend, dessen Habitus so ächt signorellesk ist, fesselt und reizt noch die Betrachtung. Er hat sich — der Hitze halber, scheint es, — das rechte Bein durch Herabstreifung seiner rothen Hose bis zur Wade entblößt; eine nothgedrungene Erleichterung oder prahlerische Zeitsitte. *)

7) Besuch des als Gothenkönig Totila verkleideten Schildknappen Riggo. Totila wollte den Heiligen hiermit auf die Probe stellen, ob er wirklich „prophetiae spiritum“ habe. Benedikt aber empfängt Riggo mit den Worten: Pone, fili, pone quod portas, non est tuum (nämlich Kleidung und Abzeichen des Königs), und so kniet Riggo bestürzt und beschämt vor ihm nieder.

Im Hintergrunde sieht man das Gothenlager, Zelte mit Fahnen und Halbmonden. Totila gibt soeben dem Schildknappen den Auftrag. Im Vordergrunde kniet er nun, umgeben von martialischem Kriegsvolk, vor dem ruhig und würdevoll dasitzenden Benedikt. Hinter diesem stehen vier Mönche. Rechts im Hintergrund ein Felsthor, durch welches zwei Mönche gehen. — Besonders charakteristisch sind hier die Gestalten der gothischen Krieger, welchen der Maler mit naiver Licenz die bunte, enganschließende Tracht und den gespreizten Habitus der Söldner seiner eigenen Zeit gab. Die sichere Zeichnung, der starke Sinn für standfeste Körperlichkeit, wodurch er nachmals sich so sehr auszeichnet, tritt hier schon mächtig hervor, kreuzt sich aber etwas mit der Buntheit der Bekleidung. Manches ist hier auch mit besonderer Rücksicht auf die koloristische Wirkung fleißiger durchgemalt, als an den bisherigen Fresken. So die blaue Jacke der krätschbeinig dastehenden, grimmigen Landsknechtgestalt in der Mitte. — Daß der hinter ihrer rechten Schulter hervorschauende Kopf das Selbstportrait des Malers sei, scheint mir unwahrscheinlich, da er den beiden Selbstportrait's in Orvieto gar nicht ähnlich sieht. — Die eckig bewegte Gestalt des Riggo ist wenig erfreulich; dagegen ist die gestrenge Erscheinung des Heiligen wieder von großartiger Wirkung.

8) Besuch des Totila. Benedikt weissagt ihm seine ganze Zukunft: „Multa male facis, multa male fecisti, jam aliquando ab iniquitate conquiesce. Equidem Romam ingressurus es, mare transiturus, novem annis regnans, decimo morieris.“ — Links im Vordergrunde auf einer (lilafarbigen) Steinplatte steht Benedikt mit drei Mönchen, reicht

*) Vgl. Kostümkunde von H. Weiß, 2. Abth., S. 608.

dem Niederknieenden die Hand und erhebt ihn. Hinter Totila, dichtgedrängt die rechte Hälfte des Bildes erfüllend, das kriegerische Gefolge, vorne Fußvolk, im Mittel- und Hintergrunde geharnischte Reiter mit Eisenhüten und mächtigen Lanzen. Zunächst hinter ihm, seinen Hut haltend, ein junger Knappe, dessen Typus, Haltung und weiblich schamhafter Ausdruck wiederum umbrisch gemahnt. In der Mitte des Gefolges steht eine ähnliche Reckengestalt wie auf dem vorigen Bilde, die Beine pathetisch gespreizt, mit beiden Händen die aufgestemmte Hellebarde haltend, den Kopf wild nach dem Heiligen abgekehrt. Das antik wohlgebildete Profil dieses Burschen ist gleichwohl ächt signorellesk, und ich kann darin nicht, wie Rumohr [1]), eine Aushilfe Soddoma's finden. Er trägt eine roth- und blaufarbige Jacke mit weißgelbem Saum, rothsammtene Aermel, ein grünes Kopftuch, ein blaues Barett und blau-grün, roth und gelb-braun gestreifte Hosen. Daneben andere in koketten Stellungen, aber mit so tollbunt und überzwerch zusammen- und aufgenähten Jacken und Beinlingen, daß die trefflich gestellten Gestalten kaum zu würdigen sind. Die hinter diesen Vordersten hervorschauenden ältlicheren Charakterköpfe haben lionardesken Anflug, welcher sich auch an einigen Köpfen des zweiten Fresco (Sturz der Apollobildsäule) vorfindet. Links im Hintergrund marschirt weitere Mannschaft mit Gefangenen. Die Draperie der Benediktiner ist hier ungleich flüssiger. Das Kolorit hat wegen der schreienden materiellen Buntheit der Lokalfarben, namentlich wegen des vielen giftig verblindeten Blau's etwas sehr Frostiges.[2])

Diese beiden Bilder mit der soldatesca sind entschieden das Bedeutendste und Originellste, was Signorelli hier geleistet hat. Sie zeigen auch mehr Zeitaufwand als die übrigen, die er doch in großer Eile gemalt zu haben scheint. Man erkennt in denselben sofort die ähnlichen Geschwister der beiden Fresken in der Akademie der Künste zu Siena (N. 219: Flucht des Aeneas, N. 220: Auslösung Gefangener). So finden sich neben anderem Uebereinstimmenden die stracke Haltung, die eingezogenen Kniee, die einzeln gemalten Brauenhärchen, welche wie Borsten aussehen. Crowe und Cavalcaselle sagen von jenen Fresken: „Sie zeigen eine Mischung von Signorelli's und Pinturicchio's Stil, so daß man auf Girolamo Genga's Autorschaft schließen kann. Genga hat nachweislich für Pandolfo Petrucci gearbeitet", für eben welchen diese fraglichen, einem größern Cyklus angehörigen Fresken gemalt sind. In der Auslösung der Gefangenen hat die stellenweise Leckerheit und Zierlichkeit des Vortrages, wie die koloristisch warme, wunderbar lebensvolle Porträtwirkung einzelner Köpfe etwas Fremdartiges. Dennoch ist wieder so viel echt Signorelleskes darin, namentlich in den Gestalten der nackten Gefangenen, daß mir wenigstens diesem Bilde gegenüber die citirte Hypothese gewagt erscheint.

(Schluß folgt.)

---

1) Ital. Forschungen, B. II, S. 387.

2) Das neunte Fresco befand sich an der Stelle, wo jetzt eine Thüre durchgebrochen ist. Ein Stück davon sieht man noch rechts neben derselben: S. Benedetto mit zwei Mönchen erhebt wie beschwörend die Hand. — Ueber der Thüre eine durch Uebermalung sehr entstellte Einsegnung durch einen Bischof, welche gleichfalls Signorelli's Gepräge zeigt.

Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Bevor wir an die Betrachtung der Werke aus der ferraresischen Schule gehen, müssen wir noch einiger anderer Bilder gedenken, die in den Sälen II und III aufgehängt sind. [1])

Von dem Brescianer Girolamo Muziano sieht man unter III, 39 einen sogenannten Propheten. Dieses etwas akademische Bild scheint mir in der That das Werk des entarteten Lombarden zu sein. Auch die Galerie Doria (Saal II) besitzt einen großen h. Hieronymus, der das Lieblingssujet dieses unbedeutenden Malers gewesen zu sein scheint, da mir viele solcher Hieronymusse von ihm zu Gesichte gekommen sind. Man vergleiche diese Muziani'schen Malereien mit den gleichzeitigen Werken des Girolamo Romanino und des Alessandro Moretto, und man wird wahrscheinlich zugeben, daß es für die Kunst dieses Brescianers besser würde gewesen sein, wenn er dem Beispiele seiner obgenannten Landsleute gefolgt und zu Hause geblieben wäre, statt nach Rom zu kommen. Freilich hätte er dann seine „maniera" nicht „allargata", wie Vasari meint, er würde aber wenigstens seinen lokalen und individuellen Charakter sich rein erhalten haben.

Von der Hand der zu ihrer Zeit hochgefeierten Malerin Sofonisba Anguissola, der mütterlichen Freundin des A. van Dyck, besitzt die Galerie Borghese ein kleines, sehr hübsches weibliches Porträt (III, 14). Sofonisba stammte aus der cremonesischen Patrizierfamilie der Anguissola und wurde von ihrem Vater Hamilcar schon in ihrem siebenten Jahre dem Cremoneser Maler Bernardino Campi anvertraut, damit derselbe sie im eigenen Hause zur Malerin ausbilde. Welcher adelige Herr Papa und zumal welche adelige Frau Mama würde heutzutage ihrem vornehmen Töchterlein eine solche „education" zumuthen! — Als aber nach einigen Jahren Bernardino Campi nach Mailand berufen ward, übernahm der in Cremona ansässige Bernardino Gatti, Sojaro genannt, ein Nachahmer Correggio's und Parmeggianino's, die weitere künstlerische Erziehung und Ausbildung der jungen Sofonisba, welche 1559 schon zu solchem Rufe gelangt war, daß Philipp II. sie an seinen königlichen Hof nach Madrid berief.

Das älteste mir bekannte Gemälde der jungen vornehmen Malerin ist das Porträt einer schwarzäugigen Nonne, welches Lord Yarborough zu London besitzt, und welches

---

1) Wir haben das Kapitel, worin die in diesen Sälen enthaltenen Werke der Schüler und Nachahmer Raffael's besprochen sind, der Kürze halber übersprungen, zumal da nach dem Urtheile des Verfassers unter denselben wenig Echtes und Erfreuliches sich befinden soll. Joh. Schwarze.

nebst dem Namen der Malerin die Jahreszahl 1551 trägt. Sofonisba hätte also das hübsche Bild in ihrem 11. oder höchstens 12. Jahre gemalt. Denn auf ihrem Selbstporträt in der Gemäldesammlung des Belvedere zu Wien, das wir hier unsern Lesern zum besten geben, sieht das großäugige Mädchen etwa wie 14=, höchstens 15jährig aus. Dieses Bild aber trägt die Aufschrift: SOPHONISBA. ANGVISSOLA. VIRGO. SE. IPSAM. FECIT. 1554. Außer diesem sind mir noch etwa ein halb Dutzend anderer Selbstporträts von ihr bekannt. Ein solches befindet sich z. B. in der an interessanten Bildern reichen Kommunalsammlung von Siena. Die Malerin sieht darauf etwa wie ein 18= oder



Bildniß der Sofonisba Anguissola im Wiener Belvedere.

19jähriges Mädchen aus, und dies Bild muß daher ungefähr um's Jahr 1558 von ihr gemalt worden sein. Die Figuren sind in Lebensgröße. Sofonisba hat neben sich einen Mann mit dem Stift in der Hand hingemalt, wahrscheinlich ihren ehemaligen Lehrer Bernardino Campi, welcher im Jahre 1522 geboren, auf dem Bilde auch wirklich wie ein naher Vierziger aussieht. Auch der Herzog Melzi zu Mailand besitzt ein, jedoch sehr beschädigtes, Selbstporträt der Anguissola; ein späteres befindet sich in der florentinischen Künstlerporträtsammlung degli Uffizj. Dasselbe ist bezeichnet: SOPHONISBA ANGVISSOLA. CREM^IS. (Cremonensis) AET. SVAE. ANN. XX, wurde demnach wahrscheinlich von ihr in Spanien gemalt, was auch die Beifügung ihrer Heimat andeuten dürfte. Andere Porträts, von ihr gemalt, finden sich in England beim Grafen Spencer, bei Herrn

Dauby Seymour, bei Herrn William Stirling; in Deutschland, unter andern, das schöne Bild mit den Porträts ihrer drei Schwestern im Hause des Grafen Raczynski zu Berlin; eines in unserer Eremitage zu Petersburg, aus der Leuchtenberg'schen Sammlung erworben, ein anderes in der Galerie „degli Studj" zu Neapel, und anderswo noch.

Herr Giovanni Morelli zu Bergamo besitzt ein sehr niedliches Bild von ihr, worauf die heilige Familie dargestellt ist. Auf demselben liest man folgende Aufschrift: SOPHONISBA ANAGUSSOLA (SIC) ADOLESCENS. P. 1559; also aus dem Jahre, als die etwa neunzehn- oder zwanzigjährige Sofonisba an den Hof Philipp's II. nach Madrid berufen wurde.[1]) In diesem Gemälde ist der Einfluß des Parmeggianino sehr deutlich wahrzunehmen.

Ueber das Geburts- und Todesjahr dieser höchst interessanten, selbst von Michelangelo belobten und von Vasari hochgepriesenen Malerin herrscht noch immer unter den Kunstschriftstellern eine große Konfusion. Nach unserm Dafürhalten also wurde Sofonisba etwa im Jahre 1539 in Cremona geboren. Ihr Selbstporträt zu Wien vom Jahre 1554 stellt, wie gesagt, etwa ein vierzehn- oder fünfzehnjähriges Mädchen dar. Auch hätte sie sich im Jahre 1559 nicht noch als adolescens qualifizirt, wie dies auf dem Bilde des Herrn Morelli der Fall ist, wäre sie damals schon nahe an die Dreißig gewesen, und hätte sie das Tageslicht schon im Jahre 1530 erblickt, wie die größere Zahl ihrer Biographen behauptet.

Von 1559 bis etwa 1580 scheint Sofonisba Anguissola am spanischen Hofe verweilt zu haben. Sie heirathete daselbst einen sicilianischen Edelmann, Namens Moncada, dem sie später nach Palermo folgte, wo derselbe starb. In zweiter Ehe an den genuesischen Patrizier Lomellini vermählt, ließ sie sich sodann in Genua nieder. Im Jahre 1624 machte der junge van Dyck, von Sicilien in Genua angekommen, die persönliche Bekanntschaft Sofonisba's und soll daselbst im folgenden Jahre das Porträt der damals schon erblindeten alten Dame, welche ein Jahr später, also 1625, ungefähr 86 Jahre alt starb, gemalt haben.

Die Bildnisse der Sofonisba Anguissola gehen meist unter fremden Namen. Sie sind fast alle sehr naiv und frisch aufgefaßt und sehr solid gemalt.

Im Museum von Madrid ist mir kein einziges davon zu Gesicht gekommen. Wohl aber fand ich daselbst das lebensgroße Porträt des Cremoneser Arztes Piermaria (N. 15), mit der Aufschrift: LVCIA. ANGVISOLA. AMILCARIS. F. (ilia). ADOLESCENS.

Diese Lucia, von der auch die öffentliche Bildersammlung zu Brescia das sehr naive Porträtchen einer dritten Schwester Anguissola, nämlich der Europa, besitzt, war, wenn ich nicht irre, die zweite Schwester der Sofonisba. Aber auch Europa, die dritte Schwester, war Malerin, wie uns von Vasari berichtet wird, der dieselbe im Jahre 1568 zu Cremona besuchte.[2]) Die vierte und jüngste Schwester[3]) hieß Anna Maria und beschäftigte sich ebenso, wie ihre drei älteren Schwestern, mit der Malerei. Von ihrer Hand besitzt der Vikar von St. Peter in Cremona, Herr Manara, ein wenig erfreuliches Bild, worauf die heilige Familie dargestellt ist, nebst dem heiligen Franz, welcher ein Körbchen voll Trauben und Maulbeeren dem Christkinde darreicht. Darauf ist der Name der Malerin

1) Eine Replik dieses Bildes sah ich in der Sammlung des Grafen Varano zu Ferrara.

2) Siehe Vasari (Ausg. Le Monier) Vol. II, p. 260.

3) Außer diesen vier gab es noch zwei andere Schwestern Anguissola's, von denen die eine jung starb, die andere sich in's Kloster zurückzog.

in Goldbuchstaben folgendermaßen bezeichnet: ANNAE. MARIAE. AMILCARIS. ANGVSOLAE. FILIAE.

Damit für dieses Mal genug von dieser interessanten weiblichen Malerfamilie.

Nachdem wir nun einen, wenn auch nur flüchtigen Blick den Werken florentinischer Meister, sowie etlichen Bildern verschiedener anderer Schulen, die in diesen zwei Sälen aufgestellt sind, geschenkt haben, betrachten wir uns mit etwas mehr Muße einige unter den vielen Werken aus der ferraresischen Malerschule, des Benvenuto da Garofalo und des Dosso, welche ja von allen Wänden dieser Räume uns entgegen strahlen und von denen einige wohl zum höchsten Schmucke der Borghesi'schen Sammlung zu rechnen sind.

Beginnen wir mit der Betrachtung der Bilder des Garofalo und seiner Schule. Benvenuto ist zwar um einige Jahre jünger als sein Landsmann Dosso, auch steht er diesem, wenigstens in meinen Augen, als Künstler in mancher Hinsicht nach, die Anzahl seiner Werke aber ist hier so überwiegend, daß er schon deßhalb den Vorzug verdient.

Wer den Benvenuto Tisi da Garofalo kennen lernen will, der muß nach Rom kommen. In keiner andern Stadt der Welt, selbst Ferrara nicht ausgenommen, findet man ihn in allen Tonarten, in allen seinen künstlerischen Entwickelungsstufen so reichlich vertreten, wie dies in den verschiedenen Galerien der ewigen Stadt der Fall ist. Die meisten dieser ferraresischen Bilder mögen schon im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, als durch die Aldobrandini die Reihe auch an Ferrara kam, dem päpstlichen Staate einverleibt zu werden, nach Rom gebracht worden sein. Auch die Bilderwanderung folgt ja einem politischen Fatum.

Die Biographie, welche uns Vasari mittheilt von Garofalo, den er persönlich kennen zu lernen Gelegenheit hatte, leidet zwar sehr an Anachronismen, wie fast alle Biographieen in dem Werke des Aretiners, scheint mir aber in der Hauptsache doch wahr zu sein. Es ist ungefähr folgende: Benvenuto Tisi wurde in Ferrara im Jahre 1481 geboren und starb daselbst 1559, lebte also 78 Jahre. Wiewohl er ungefähr in seinem fünfzigsten Jahre fast ganz die Sehkraft des einen Auges eingebüßt haben soll, wurde er dadurch doch nicht verhindert, bis an's Ende seines Lebens noch fortzumalen, und Garofalo war ein sehr fleißiger Mann. Bei einer künstlerischen Thätigkeit von beiläufig fünfzig Jahren konnte er also sicherlich viel Arbeit liefern, und davon legen, wie gesagt, die römischen Sammlungen Zeugniß ab. Sein Vater Pietro Tisi (Schuster von Profession, wie der Vater Soddoma's) stammte von dem Orte Garofalo, im Paduanischen Gebiete liegend, ab, weßhalb sein Sohn gewöhnlich Benvenuto von Garofalo, zuweilen auch schlechtweg Benvenuto Garofalo genannt wurde. Um's Jahr 1491, also zehnjährig, wurde Benvenuto vom Vater dem ferraresischen Meister Domencio Panetti [1]) in die Lehre gegeben. Dieser war, wenn auch ein etwas trockener, zuweilen auch ein nicht sehr kurzweiliger, doch immerhin ein ganz tüchtiger und gewissenhafter Künstler, wovon man sich in der ferrareser Pinakothek, wo viele Bilder von ihm hängen, überzeugen kann, und war damals wohl der erste in der Stadt selbst lebende Maler Ferrara's. Und in der Geschichte der ferraresischen Malerschule nehmen, scheint mir, Panetti, Francesco Bianchi und Lorenzo Costa ungefähr den nämlichen Platz ein, den in derjenigen von Perugia Fiorenzo di Lorenzo,

1) Panetti (1512 gestorben) war, meiner Ansicht nach, Mitschüler bei Cosimo Tura sowohl des Lorenzo Costa, als jenes Francesco Bianchi (1510 gestorben), der, wie die Geschichte berichtet, die Ehre gehabt, den Correggio in der Malerei zu unterrichten. Francesco Bianchi bekam in Modena, wo er sich niedergelassen, den Beinamen Frarè, d. h. im modenesischen Dialekte Ferrarese, der Ferrarese. Neuere Schriftsteller haben daraus Ferrari gemacht.

Pinturicchio und Pietro Perugino, in der veronesischen Francesco Moroni, Girolamo dai Libri und Bonsignori behaupten.

Nach ungefähr sieben Jahren war die sogenannte Lehrzeit vorüber, und um's Jahr 1498 beginnen nun die Wanderjahre des jungen Garofalo. Zuerst begab er sich also nach Cremona, wo er an dem Maler Soriani einen Verwandten mütterlicherseits hatte. Und in dieser Stadt machte er auch bald die Bekanntschaft eines Zöglings der Bellini'schen Malerschule, nämlich des Cremonesen Boccaccio Boccaccino, welcher damals für den besten Maler Cremona's gehalten wurde. Von Boccaccino nun mag Garofolo wohl in dessen Werkstätte Bilder gesehen haben, die ihm zugesagt, aber auf jeden Fall keines von denen, die Vasari und Baruffaldi, der den Vasari kopirt, angeben, da ja die Tribüne des Domes von Cremona erst im Jahre 1505 und 1506 von Boccaccino al fresco bemalt wurde, und da die Geschichten aus dem Leben der Maria, von demselben Meister, sowie die Fresken des Romanino und seines Schülers Altobello Melloni in jener Kirche, erst ungefähr zehn oder zwölf Jahre später, d. h. in den Jahren 1514 bis 1518 entstanden sind. Benvenuto Garofalo aber fand Arbeit bei Boccaccino, wie dieses uns durch folgenden Brief bestätigt wird, den Meister Boccaccino an den Vater des Benvenuto schrieb:

Hochzuverehrender Herr Peter!

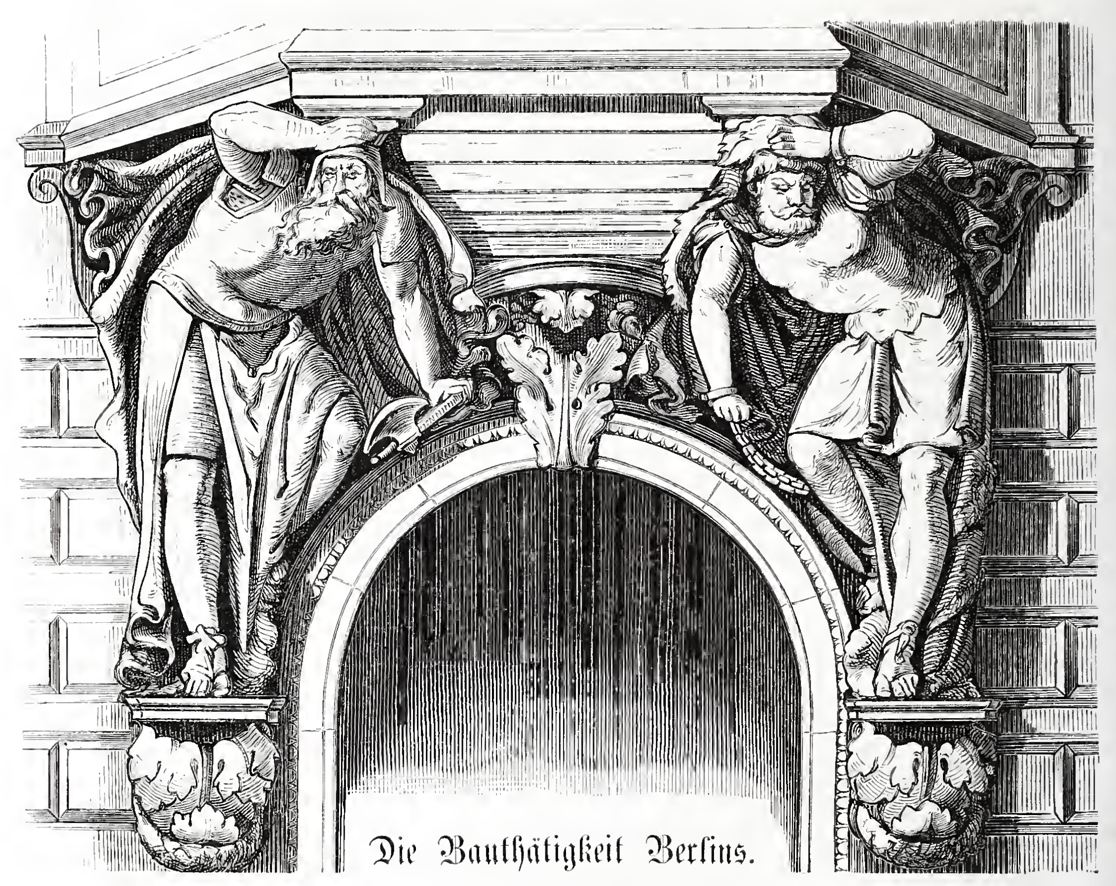
Hätte Euer Sohn Bervegnù die guten Sitten ebensowohl erlernt, als das Malen, so würde er mir gewiß nicht einen so schlimmen Streich gespielt haben. Denn, nachdem am 3. Januar sein Onkel und Euer Schwager, Herr Niccolò (Soriani) gestorben ist, hat er keinen Pinsel mehr angerührt, und doch wußte er gar wohl, an was für einem schönen Werke er arbeitete. Das ist aber noch gar nichts; er ist, ohne auch nur „hol dich der Henker" zu sagen, davongelaufen, ich weiß aber nicht in welcher Richtung. Ich hatte ihm Arbeit verschafft, er hat aber alles unvollendet im Stiche gelassen und ist davongelaufen, nachdem er alle seine eigenen Geräthschaften, nebst denen des Herrn Niccolò, bei mir hatte liegen lassen. Das diene Euch zur Richtschnur, um ihn aufzutreiben. Könnte man ihm Glauben schenken, so sagte er, er wolle Rom sehen; möchte wohl sein, daß er nach jener Stadt sich begeben habe. Und nun sind es schon zehn Tage, daß er abgereist ist bei einer Kälte und bei einem Schnee, daß es kaum zum Aushalten ist. Ich küsse Euch die Hände und verbleibe Euer brüderlich gesinnter

Boccaccino.

Cremona, 29. Jänner 1499.

Man ersieht aus diesem Briefe, daß Benvenuto ein etwas unartiger, aber entschlossener Junge war. Den 19. Januar des Jahres 1499 also verließ der achtzehnjährige Garofalo die Werkstätte des Boccaccino und Cremona, und begab sich im tiefsten Winter auf den Weg nach Rom. Diese Reise scheint die Folge eines plötzlichen Entschlusses gewesen zu sein. In Rom angekommen miethete er sich, wie Vasari sagt, in der Wohnung des florentinischen Künstlers Giovanni Baldini (wohl ein Verwandter des berühmten Baccio Baldini) ein, bei welchem er Gelegenheit hatte, viele Zeichnungen bedeutender florentinischer Meister zu sehen und zu studiren. Aber im Anfange des Jahres 1501, und nicht 1504, wie man gewöhnlich annimmt, erkrankte sein Vater, und starb auch bald darauf. Und dieses scheint der Grund der plötzlichen Abreise Benvenuto's von Rom gewesen zu sein. Als Garofalo in Ferrara ankam, war sein Vater nicht mehr am Leben. Lernbegierig, wie er war, wandte er sich sogleich nach Bologna, um seine Studien in der Werkstätte seines Landsmannes Lorenzo Costa fortzusetzen. Denn in dieser Stadt, und nicht, wie Vasari berichtet, in Mantua, befand sich damals Lorenzo Costa, welcher beim regierenden Hause der Bentivoglio in großer Gunst stand.

(Fortsetzung folgt)



Die Bauthätigkeit Berlins.

Von Adolf Rosenberg.

Mit Illustrationen.

I.

Durch die Ereignisse der Jahre 1870 und 1871 ist die alte Hauptstadt der Mark Brandenburg und des Königreichs Preußen aus ihrer in gewissem Grade nur provinziellen Stellung in die Reihe der Weltstädte versetzt worden. Seitdem Berlin der Mittelpunkt eines großen politischen Ganzen geworden ist, auf dessen endliche Gestaltung wir mit Rücksicht auf die letzten fünfzig Jahre stolz und freudig zu blicken vollauf Ursache haben, ist man auf allen Seiten bemüht, der neuen Hauptstadt eines neuen Reiches ein festliches, stattliches Gewand zu verleihen, um sie auch äußerlich der gewonnenen Stellung würdig zu machen. Das schnelle, unvorhergesehene Wachsthum der letzten Jahre steht aber in keinem Verhältniß zur bisherigen Entwicklung. Von verhältnißmäßig später Gründung, zeigt die Stadt weder eine systematische Anlage, die sich etwa in einer Gruppirung der Häusermassen um einen Centralpunkt ausspräche, noch hat man jemals später das Bedürfniß gefühlt, durch nachträgliche Korrektionen die ursprüngliche Vernachlässigung wieder gut zu machen. Diese Zufälligkeiten der ersten Anlage und mehr noch des allmählichen Wachsthums wurden durch die politische Lage des ganzen Staates bedingt. Bei dem unaufhörlichen Ringen um die Existenz, welches den Staat in erster Linie in Anspruch nahm, ließ man den Einzelnen in seiner, natürlich auch nur beschränkten, Thätigkeit gewähren. Selten nur konnte der Staat kärgliche Mittel beisteuern, und selbst die Thätigkeit zweier ausgezeichneter Baumeister reichte nicht aus, die Physiognomie der Stadt im Allgemeinen charakteristisch auszuprägen. Wenn auch der Staat in diesen Zeiten umfangreiche und zahlreiche Bauten zur Ausführung brachte, so fehlte der privaten Bauthätigkeit damals noch jener Aufschwung

und jene Spekulationslust, welche erforderlich ist, damit sich auf Gebieten, die sich der staatlichen Fürsorge entziehen, eine gleich ersprießliche Wirksamkeit entfalte.

Diese Zeit ist jetzt herangekommen, von den äußeren Verhältnissen in seltenem Maße begünstigt. Aber man bedenke und schätze die Aufgabe der jetzigen Generation! Was Jahrhunderte in unbewußter Gleichgiltigkeit vernachlässigt haben, soll sie den Anforderungen der Gegenwart gemäß herstellen und umbilden. Das Gewirr der engen Gassen soll sich zu breiten Straßen entfalten, und daneben soll den Bedürfnissen des täglich wachsenden Lebens Genüge geleistet werden. Die Spekulation will ihr Kapital nicht lange ohne Interessen sehen, und wenn auch tüchtige jugendliche Kräfte neben und unter erprobten Männern bestrebt sind, mit dem gewaltigen Aufschwung und dem rastlosen Treiben und Vorwärtsdrängen des öffentlichen Lebens gleichen Schritt zu halten, so überfluthen doch die Wogen des Verkehrs zum größeren Theil die Bemühungen, welche darauf gerichtet sind, auf dem weiten Gebiete der Kunst gleiche Früchte zur Reife zu bringen, wie wir sie auf andern Kampf- und Tummelplätzen des modernen Menschengeistes täglich ernten.

Die öffentlichen Gebäude, welche den Interessen der Verwaltung, des Verkehrs und des Handels dienen, sind allmählich zu eng geworden. Man mußte daran denken, sie den erhöhten Anforderungen entsprechend zu vergrößern und sie mit künstlerischem Schmucke zu versehen, wie es die Würde der Hauptstadt verlangt. Auf dem Werder, wo einst das Jägerhaus stand, erhebt sich die neue Hauptbank, auf drei Seiten von Straßenzügen umgeben, beinahe ein Stadtviertel für sich. Die alte Post in der Königsstraße genügte nicht mehr den Bedürfnissen der kaiserlichen Reichspost: in der Leipzigerstraße entstand ihr eine neue Heimstätte von gewaltiger Ausdehnung. Das Generalstabsgebäude am Königsplatz verdankt der jüngsten Vergangenheit seine Entstehung, die neue Münze ist bereits ihrer Bestimmung übergeben worden, die Nationalgalerie noch im Bau begriffen. Das Finanzministerium, die Universitätsbibliothek sind gleichfalls Bauten jüngsten Datums. Andere Staatsgebäude haben sich mit neuen Façaden oder mit neu aufgesetzten Stockwerken begnügen müssen, nicht immer zu ihrem Vortheil. So wird man das alte Kommandanturgebäude im neuen Gewande, welches am Eingang der Linden steht, schwerlich für eine besondere Zierde der Residenz halten können. Auch dem Reichskanzleramt und dem provisorischen Gebäude für den Reichstag und das Herrenhaus ist ein gleiches Loos zu Theil geworden. Der plastische Schmuck beider Häuser entspricht nur wenig ihrer Würde; auch macht die tiefsinnige Symbolik, welche der Erfinder der Façade des Reichstagsgebäudes an den Tag gelegt hat, indem er auf dem Kranzgesims eine Anzahl delphischer Dreifüße placirte, seinem Geiste größere Ehre als seinem Geschmack. — Neue Aufgaben stehen in nicht allzuweiter Ferne in Aussicht. Abgesehen von dem projektirten Reichstagsgebäude und dem Dome beabsichtigt man den Bau eines Gewerbemuseums und eine Erweiterung der Bauakademie.

Von städtischen Neubauten sind außer einigen Gymnasien und Gemeindeschulen besonders das große Krankenhaus am Friedrichshain (erbaut 1870—1874 von Gropius und Schmieden) und der Viehhof von Orth (1867—1871) zu erwähnen. — Außer der imposanten Anlage des Humboldthafens und der Alsenbrücke, welche jedoch des monumentalen Schmucks entbehrt, sind zwei neue Brücken an Stelle älterer, die für den Verkehr zu klein geworden, entstanden. Die Schillingsbrücke ist in den Zwickeln der Bogen, welche den Fluß überspannen, mit trefflich in den Raum hineinkomponirten Reliefs versehen. Die Königsbrücke soll in kürzester Frist mit großen plastischen Gruppen geschmückt werden.

Noch glänzender gestaltet sich, wenigstens dem Umfange nach, die private Bauthätigkeit. Die großen industriellen Schöpfungen der neuesten Zeit — vulgo Gründungen genannt — haben eine große Zahl baukünstlerischer, meist jüngerer Kräfte in Anspruch genommen, und selbst nach den finanziellen Erschütterungen jüngsten Datums ist diese Thätigkeit nicht gänzlich lahm gelegt worden. Die Aktiengesellschaften und sonstigen Vereinigungen zu industriellen Zwecken brauchten für ihre Bureaux und Verwaltungsräume ein passendes Asyl, das auch nach Außen hin ihr Ansehen dokumentiren und ihrem Kredit eine gewisse Basis verschaffen sollte. Der Palast der Bodenkreditgesellschaft und das Haus des Kassenvereins sind Beispiele imposanter

Pracht und zierlicher Eleganz. Die Meininger Bank, die norddeutsche Grundkreditbank, die Baubank „Metropole" und das Haus der deutschen Baugesellschaft mögen noch aus der Menge hervorgehoben werden. Im engen Anschluß an die „Gründungen" sind die Privathäuser großer Kapitalisten zu erwähnen, die an Pracht und Reichthum des Materials mit einander wetteifern und aus denen man die Definition eines eigenen Stils, des „Gründerstils", herzuleiten versucht hat. — Bahnhöfe sind zum Theil neu entstanden, zum Theil in prächtigster Weise umgebaut worden. Der Lehrter Bahnhof ist eine Neuschöpfung von Grund aus. Auch der Potsdamer Bahnhof hat mit seinem unansehnlichen Vorfahr nur den Boden gemein.

Um für die jährlich der Residenz zuströmende Menschenmenge Wohnungen zu schaffen, genügt die Thätigkeit einzelner Bauunternehmer nicht mehr. Aktiengesellschaften haben sich gebildet und meist mit enormen Summen bedeutende Terrains an sich gebracht. Im Nordosten der Stadt hat sich der Bauverein „Königsstadt" ein Feld für seine Thätigkeit auserwählt, während man sich im Nordwesten beeifert, den ausgedehnten Raum zwischen dem Königsplatz und dem Lehrter Bahnhof mit Miethspalästen für die „Großen der Erde" auszufüllen. Im Westen hemmt der Thiergarten, mit Recht ein unveräußerliches Besitzthum Berlins und sein gerechter Stolz, ein weiteres Umsichgreifen der Baulust. Aber oberhalb der Nachbarstadt Charlottenburg, welche vielleicht in kurzer Zeit selbst in die Residenz aufgehen soll, hat man einen Ersatz gefunden. Die Baugesellschaft „Westend" hat dort mitten in einer schattenlosen Sandwüste eine Oase von Villen geschaffen, die gleichsam den Abschluß des reizenden Villenkranzes bildet, der sich längs der Südseite des Thiergartens bis gegen Charlottenburg hinzieht. Noch in der Stadt selbst hat eine Berliner Gesellschaft eine reizvolle Park- und Gartenanlage unter dem Namen „Flora" etablirt, deren Mittelpunkt ein zu geselligen Vereinigungen bestimmtes Gebäude mit einem sehr geräumigen Palmenhause bildet. — Im Süden Berlins, zwischen der Potsdamerstraße und dem zoologischen Garten, hat die „Berliner Bauvereinsbank" bedeutende Bauplätze erworben. Hier entsteht ein neues Stadtviertel, welches sein eigenes Gotteshaus, die Zwölfapostelkirche, erhalten hat. — Die großartigen Bauten im zoologischen Garten, welche ihres Gleichen suchen, gehören ebenfalls der jüngsten Vergangenheit an.

Doch die Bauthätigkeit der Berliner greift über Berlin hinaus. In Steglitz, in Friedenau, in Lichterfelde werden Sommerhäuser und Villen für die nach den Reizen des Landlebens sehnsüchtigen Residenzbewohner auf Aktien erbaut. Am Wannsee haben Kyllmann und Heyden, Gropius und Schmieden u. A. sehr ansprechende Landhäuser in malerischer Umgebung meist aus Backsteinen in Rohbau geschaffen.

Dem Zusammenwirken von Intelligenz und Kapital sind auch Unternehmungen innerhalb der Stadt gelungen, an deren Ausführung der Wille und die Mittel des Einzelnen bisher gescheitert waren. Die Verbreiterung der Kommandantenstraße, einer Hauptverbindungslinie zwischen der inneren und äußeren Stadt, ist zum größeren Theil durch den „Centralstraßen-Bauverein" ermöglicht worden. Andrerseits ist der Strom des Verkehrs getheilt und abgeleitet worden, indem man von zwei Seiten der genannten Straße neue Straßen nach dem Spittelmarkt durchlegte. Auch die „Passage" oder Kaisergalerie zwischen der Behrenstraße und den Linden hat einen ähnlichen Zweck, wenn sich auch hier die Nothwendigkeit einer Theilung des Verkehrs weniger fühlbar machte, und die Schöpfung eines Prachtbaus und daraus zu erhoffende Vortheile materieller Art wohl die Hauptzwecke waren.

Die rapide Vergrößerung der Stadt, welche am besten durch die Thatsache illustrirt wird, daß im verflossenen Jahre fünfzig neue Straßen mit Namen belegt, also zum größeren Theile angebaut worden sind, hat die lange ersehnte Anlage einer Pferdeeisenbahn zur Folge gehabt. Leider mußte sich das Netz derselben auf die äußere Stadt beschränken, da sich einer Ausdehnung desselben auf die innere Stadt zur Zeit noch unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellen. Die projektirte Anlage einer Dampfwagenbahn wird zwar diese Schwierigkeiten überwinden müssen. Doch hat man Ursache, gegen Berliner Projekte mißtrauisch zu sein.

Die „Berliner Bauausstellung", welche im Herbste 1874 stattfand, hat ein überraschendes Bild von der Summe des künstlerischen Wissens und Strebens geliefert, die sich in den Berliner Architekten vereinigt. Sie hat wesentlich dazu beigetragen, das Urtheil über die Inferio-

rität Berlins in künstlerischen Dingen zu modificiren, namentlich die Kluft, die sich zwischen Wien und Berlin hinsichtlich der Architektur aufthut, weitaus geringer erscheinen zu lassen. Thatsächlich bleibt die Kluft allerdings bestehen insofern, als in Wien zum größten Theile die Pläne der Künstler eine glänzende Verwirklichung gefunden haben, während die schönsten Gedanken und Projekte der Berliner Architekten auf dem Papiere geblieben sind. So bot uns die Bauausstellung, um nur Einiges zu erwähnen, den imposanten Plan einer Markthallenanlage, welchen Hennicke und v. d. Hude im Auftrage der deutschen Baugesellschaft angefertigt haben. Man hat, dem Vernehmen nach, neuerdings das Markthallenprojekt von Seiten der Stadt wieder aufgenommen. Aber man läßt in den städtischen Baubüreaux neue Pläne entwerfen, ohne sich wahrscheinlich um die fertigen Projekte von Leuten zu kümmern, die durch die Ausführung des Pester Schlachthauses und Viehmarktes eine hervorragende Befähigung für derartige Anlagen an den Tag gelegt haben. Weiter ist das Projekt einer Passage zwischen der Dorotheen- und Georgenstraße von Friebus und Lange zu nennen, dessen Ausführung hauptsächlich an der eine Million Thaler übersteigenden Bausumme gescheitert ist. Eine von Borsig veranlaßte Konkurrenz zu einem Wohnhause hat gleichfalls sehr erfreuliche Resultate in den Projekten von Lucae, Ende und Böckmann u. A., hervorgerufen.

Das Konkurrenzwesen hat vorzugsweise die architektonischen Kräfte Berlins in Bewegung gesetzt und jedenfalls nicht ungünstig auf ihre gedeihliche Entfaltung gewirkt. Aber aus dem Konkurrenzwesen hat sich allmählich ein Konkurrenzunwesen entwickelt, welches die künstlerischen Kräfte aufreibt. Die endgiltige Entscheidung wird aus einer Konkurrenz in die andere verschleppt, und nicht selten geben dann der Zufall oder Gründe, welche weit entfernt sind, ästhetische oder praktische zu sein, den Ausschlag. Wenn gar die Politik über baukünstlerische Entwürfe zu Gerichte sitzt, dann darf es nicht Wunder nehmen, wenn die Schaffenskraft des Künstlers das nothwendige Vertrauen verliert und lahm gelegt wird. Noch schwerer fällt der Umstand in's Gewicht, daß in den seltensten Fällen der aus einer Konkurrenz siegreich hervorgegangene Entwurf zur Ausführung kommt, und die Ausführung selbst wird vollends niemals dem Erfinder des Projekts übertragen. Dadurch verliert die Theorie vollständig alle Fühlung mit der Praxis, und der Baukunst wird jede Gelegenheit abgeschnitten, sich fortschrittlich zu entwickeln. Schon jetzt ist es Prinzip vieler Theilnehmer an Konkurrenzen geworden, sich soweit wie möglich von der praktischen Ausführbarkeit des Projekts zu entfernen, weil alsdann die Aussicht, einen Preis zu erhalten, am wahrscheinlichsten ist. Wird dieses System in der bisher üblichen Weise fortgeführt, dann werden wir aus der Kunstgeschichte Berlins bald die der Architektur streichen können und nur über die Fortschritte der Berliner Zeichner und Bauhandwerker, resp. über ihre Rückschritte zu berichten haben.

Ein zweiter Uebelstand, der den großen Zwiespalt zwischen dem Können unserer Architekten und den Resultaten der Bauthätigkeit Berlins erklärt, oder wenn man will, die Wurzel dieses Uebels liegt in dem Mangel einer Vertretung der künstlerischen Interessen der Architektur im Handelsministerium. Ich kann diesen Mangel nicht scharf genug hervorheben, weil gerade aus ihm die Zerfahrenheit der officiellen Kunstverhältnisse, welche oft Anlaß zu Rügen gegeben hat, hervorgegangen ist. Während in Wien die Regierung die Initiative ergriffen hat, während man dort ohne Ansehn der Person und ohne Rücksicht auf Titel und Würden nur die künstlerische Befähigung des Einzelnen als Freibrief, der zu künstlerischen Thaten berechtigt, angesehen hat, ist zu Berlin in den Baubüreaux des Staates wie der Stadt die officielle Stellung des Architekten allein von Einfluß auf den Entwurf und die Ausführung von Neubauten. Auf anderen Gebieten der Verwaltung hat man längst mit dem büreaukratischen Prinzipe gebrochen. An der Spitze des Generalstabes z. B. steht ein Mann, der mit sicher prüfendem Auge die Fähigsten aus den ihm zu Gebote stehenden Kräften auszuwählen versteht. Von dem Handelsminister kann man bei der Verschiedenartigkeit seiner Aufgaben eine ähnliche Fertigkeit nicht erwarten, sondern nur das Verständniß für die der Regierung obliegende Pflicht der Initiative in baukünstlerischen Angelegenheiten. Ein vielseitig gebildeter, vorurtheilsfreier und unbefangener Architekt mit freier Dispositionsbefugniß in rein künstlerischen Dingen muß ihm zur Seite stehen, der tüchtige Kräfte nach objektiver Prüfung für Staats-

bauten verwenden darf. Dann müßte jedwede Beschränkung des Architekten, welche nur seine Produktionskraft hemmt, unterbleiben, namentlich dürfte in der Gewährung pekuniärer und räumlicher Mittel nicht gekargt werden. Aus dieser freien Konkurrenz der künstlerischen Kräfte der Nation würde sich — davon bin ich überzeugt — eine ähnliche Blüthe unserer Architektur entwickeln, wie diejenige, welche in Wien die ungetheilte Bewunderung der Fremden und den berechtigten Stolz der Bewohner rege hält.

Alsdann werden wirkliche Talente nicht mehr in ruhmloser Unthätigkeit verkümmern, wie es zur Zeit thatsächlich der Fall ist, andere werden nicht mehr gezwungen sein, den barbarischen Launen privater Bauherren zu dienen, um selbst allmählich in Barbarei und Willkürlichkeit zu verwildern. Auf der andern Seite wird die Mittelmäßigkeit sich nicht mehr mit dem erborgten Glanze brüsten können, es wird sich alsbald die Spreu von dem Weizen sondern, und der officielle Architekt wird nicht mehr die Früchte einheimsen, die er vielleicht dem Talente eines Untergebenen verdankt. Heute dagegen sind wir leider nicht selten in der Lage, Bauwerke mit dem Namen von Männern belegen zu müssen, die meist eben nichts als den Namen dazu hergegeben haben.

Als weitere Folge der veränderten Verhältnisse würde sich eine Klärung in den baukünstlerischen Bestrebungen ergeben. Ein geistvoller Architekt Berlins ist zwar der Ansicht, „die moderne Architektur könne augenblicklich nicht sein, was sie im höchsten Sinne sein soll, — ein homogener Niederschlag ihrer Zeit, — sondern sie schwimmt nur darin herum, weil dieser Zeit die Ruhe zur Abklärung fehlt.“ Aber ich glaube, in dieser Ansicht einen Widerspruch mit sich selbst zu finden. Gerade weil unserer Zeit die zur Abklärung erforderliche Ruhe fehlt, dauert auch die Gährung in der Architektur in gleicher Weise fort, weil sie vorzugsweise von den Wogen des öffentlichen Lebens getragen wird und der schlagendste Ausdruck desselben ist. Aus eben diesen Gründen möchte ich für die Popularität der Baukunst plaidiren, welche derselbe Architekt bestreitet, „weil sie diejenigen Empfindungen, in denen unser irdisches Leben von Anbeginn wurzelt, das subjektive Verhältniß von Mensch zu Mensch, nicht zum Ausdruck bringen kann, und weil ihr die Leidenschaft fehlt; denn sie ist die Objektivität und die Ruhe.“ Die Architektur kann und soll wie jede andere Kunst Empfindungen im Menschen hervorrufen, nur ist die Skala dieser Empfindungen beschränkter bei ihr, als bei den andern Künsten. Ob sie sich zu diesem Ende des Menschen als eines Mediums wie Malerei und Plastik bedient, oder ob sie durch Maßverhältnisse auf den Menschen wirkt, scheint mit Rücksicht auf das Resultat unerheblich.

Die Frage nach einem neuen Stile gehört meiner Meinung nach zu den müßigsten und unverständigsten unserer Zeit. Ein Jahrhundert, welches die ungehinderte Entwicklung der Individualität auf jede Weise begünstigt, ist überhaupt nicht dazu angethan, einen allgemeinen Kunststil zu erzeugen. Mit der Befreiung des Individuums von den Fesseln der Tradition, welche von der Renaissance und der Reformation begonnen, durch das Zeitalter des Barockstils und des Rokoko unterbrochen und durch die Gegenwart vollendet wurde oder doch der Vollendung nahe gebracht wird, ist zugleich eine Kunstübung unmöglich gemacht, welche Jahrhunderte beherrscht und sich von Generation auf Generation forterbt. Schon die Renaissance bietet ein so vielseitiges Bild, daß sich die einzelnen Strahlen, die von einem gemeinsamen Kerne ausgingen, in ihren Spitzen nur mit Mühe auf jenen Kern zurückführen lassen. Um wie viel verschiedenartiger sind die Strömungen des modernen Kunstlebens, in welchem der Künstler nicht mehr aus der Tradition schafft, sondern sich durch den Staub der Bibliotheken, durch die Mühen des Fachstudiums und durch Reisereminiscenzen hindurchzuwinden hat. Das freie Walten der Subjektivität wird unter solchen Umständen, wenn es mit künstlerischem Takt verbunden ist, reifere und schönere Früchte zeitigen, als die strenge Zucht einer Schule, mag deren Meister und Begründer auch eine unbestrittene Größe sein.

Berlin ist noch immer ihrem wesentlichen Charakter nach die Stadt der hellenischen Renaissance. Zwei Generationen sind auf Schinkel bereits gefolgt, und noch immer ist die Zahl seiner direkten Schüler nicht gering. Ein großer Theil derselben steht im Dienste des Staates, und deshalb gehören die zahlreichen Gebäude, welche der Staat in den letzten Jahren hat aus-

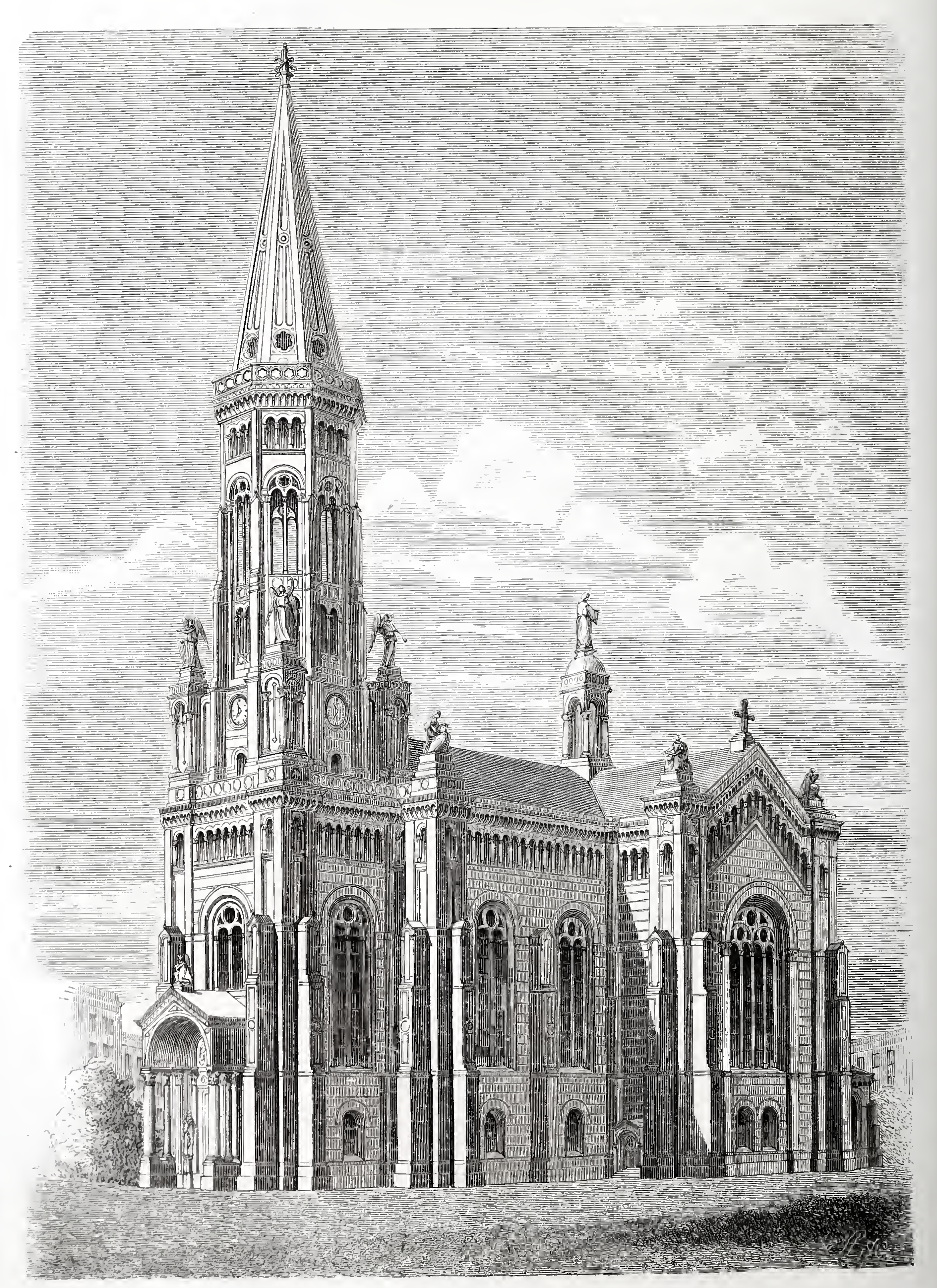
führen lassen, der Schinkel'schen oder richtiger der Schinkel-Stüler'schen Richtung an. Wie die Gaben vertheilt sind, haben wir neben äußerst feinsinnigen und klassisch stilisirten Schöpfungen auch Baulichkeiten zu verzeichnen, deren geistige Hohlheit und öde Langweiligkeit durch die Formen der griechischen Architektur nicht verdeckt wird. Die hellenische Formensprache ist nicht selten zum nichtssagenden Schematismus, zum ausdruckslosen Spiel geworden, welches die geistige Blöße und Erfindungsarmuth mancher Architekten nur noch greller hervortreten läßt. Eine in der Kunstgeschichte gewöhnliche Erscheinung hat sich auch hier wiederholt. Der Verfall seiner Schule ist nach dem Tode des Meisters schneller hereingebrochen, als nach der verhältnißmäßig kurzen Zeit der Blüthe zu vermuthen war. Ist der Genius des Begründers in der Schule zu schnell erloschen oder bemißt der moderne Zeitgeist auch die Perioden der Kunstgeschichte kürzer — wer vermag die richtige Entscheidung zu treffen? So viel scheint sicher, Schinkel's „baukünstlerisches Vermächtniß“ an seine Schüler ist nur hinsichtlich der Form ausgebeutet worden, während man gerade den umgekehrten Weg hätte einschlagen sollen und auf der von ihm betretenen Bahn fortschreitend neue Formen mit seinem edlen Formengefühl und mit seinem hellenischen Geiste, d. h. mit dem Geiste des Maßes hätte beleben sollen.

Eine jüngere Generation hat mit Erfolg den Versuch gemacht, die Formen der italienischen und französischen Renaissance in unserer Stadt einzubürgern, ein Versuch, der vom unbefangenen Publikum mit Freude begrüßt worden ist. In unserer Zeit des Eklekticismus hat jede Bauweise, die historisch sanktionirt ist, ihre Berechtigung, sofern man sich innerhalb der Grenzen ihres Stils, welche durch klassische Beispiele gezogen sind, zu halten weiß und nicht in anderem Sinne eklektisch verfährt, d. h. im Sinne der Stilmischerei. Von letzterer bietet die neuere Bauthätigkeit Berlins Beispiele genug. — Neuerdings hat man auch begonnen, den Barockstil und das Rococo den modernen Verhältnissen dienstbar zu machen.

Eine dritte Richtung sucht das heimische Baumaterial zu Ehren zu bringen und aus den Qualitäten des Backsteins einen eigenen Stil zu entwickeln, den die Vertreter dieser Richtung für den eigentlich „modernen“ Stil zu halten geneigt sind. Es ist schwer, diesen Stil zu charakterisiren, weil er noch in der Bildung begriffen ist, noch schwerer, ein Urtheil über seinen Werth zu fällen. Nur so viel muß konstatirt werden, daß der Backsteinrohbau eine Reihe glücklicher Schöpfungen aufzuweisen hat.

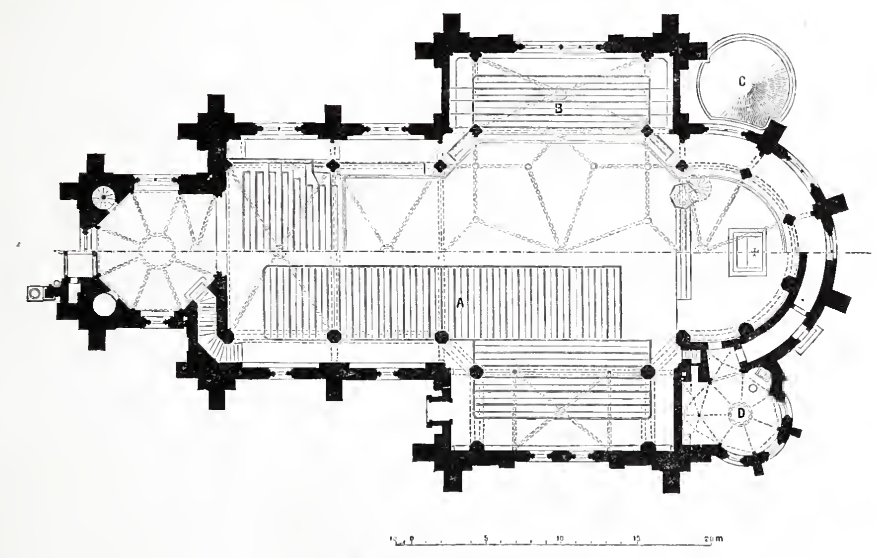
Von dem Einfluß der Architektur auf das Kunsthandwerk zu reden, würde zu weit führen. Ich schweige um so lieber davon, weil dieses Thema leider ein unerfreuliches ist. Auch von der Dekoration ist zur Zeit noch wenig Gutes zu registriren. Das Beste wird immer noch auf Schinkel'scher Seite geleistet, wie sehr man auch im gegnerischen Lager gegen das Dekoriren mit „Milchkaffeefarben“ eifern mag. Die Gropius'schen Dekorationen im provisorischen Reichstagsgebäude lassen an Geschmack und Farbenharmonie nichts zu wünschen übrig, während zwei neu dekorirte Theater zeigen, was nach der entgegengesetzten Seite hin in barbarischer Ueberladung und zusammengewürfeltem Flittertand erreicht werden kann.

Die kirchliche Baukunst hat in Berlin niemals einen günstigen Boden gefunden. In der katholischen Zeit verboten die allgemeinen politischen und socialen Verhältnisse die Aufführung glänzender Gebäude zu Kultuszwecken, an denen fast alle Städte Deutschlands von älterer Gründung reich sind. Der Mangel an hervorragenden kirchlichen Bauten aus dem Mittelalter war zum Theil die Ursache, daß auch später, als die äußeren Verhältnisse sich günstiger gestaltet hatten, nichts Bedeutendes auf diesem Gebiete geleistet wurde. Man hatte an dem Früheren keinen Maßstab für das Spätere, auch forderte der im Grunde nüchterne protestantische Gottesdienst weniger äußeren, die Sinne bestrickenden Glanz, als passende Räumlichkeiten zur Versammlung der Gemeinde, also zu vorwiegend praktischen Zwecken. Erst der neuesten Zeit verdanken wir eine Reihe von Kirchen, welche gegründeten Anspruch auf monumentale Bedeutung machen können und zum Theil auch eine dieser Bedeutung entsprechende Wirkung nicht verfehlen. Die Petrikirche von Strack, die Michaelskirche von Soller und die Thomaskirche von Adler sind in



Die Zionskirche, erbaut von August Orth.

Woltmann's „Baugeschichte Berlins" abgebildet und gebührend besprochen worden. Wenn die Thomaskirche im Allgemeinen den Beifall nicht gefunden hat, den sie verdient, so liegt der Grund darin, daß sie sich, nach romanischen Mustern gebaut, allzuweit von den heimischen Traditionen entfernt und daß sie deshalb nicht populär werden konnte. Der protestantische Grundriß ist nach Außen hin sehr glücklich zum Ausdruck gebracht worden. Doch ist die dort erzielte Einheit der verschiedenen Bautheile im Innern durch die Säulenstellung wieder aufgehoben worden. Ein zweiter Mangel, der etwa hervorgehoben werden kann, ist der eines kräftigen Reliefs. Dieser Mangel, der übrigens für die Stüler'sche Richtung charakteristisch ist, trägt die Hauptschuld an der geringen Wirkung des im Uebrigen werthvollen und klassisch durchgebildeten Bauwerks.



Grundriß der Zionskirche.

Durch die Michaelskirche ist hauptsächlich die Thätigkeit des Erbauers der Zionskirche, in dem nordöstlichen Theile Berlins gelegen, beeinflußt worden. Baumeister A. Orth wurde — nach seiner Aeußerung — von der Absicht geleitet, „mittelalterliche Raum- und Massenformen, modificirt durch die Bedürfnisse der protestantischen Kirche, in moderner Architektursprache zur Erscheinung zu bringen, nicht etwa in eklektischer Weise durch Vermengung verschiedener Stilformen, sondern harmonisch und einheitlich in der Wirkung, gewissermassen durch eine Art künstlerischer Wiedergeburt, eine Renaissance auf anderem Gebiete." Die beigegebene Abbildung wird unsere Leser in den Stand setzen, zu urtheilen, inwieweit der Architekt seiner Absicht nahe gekommen ist. Wir glauben, diesem Bauwerke einen der ersten Plätze in der modernen Kirchenbaukunst anweisen zu dürfen. Die günstige Lage, in einer für Berlin beträchtlichen Höhe von 70 Fuß über dem Wasserspiegel der Spree, trägt dazu bei, die vollendete Harmonie und die Eleganz der äußeren Erscheinung in ein helles Licht zu setzen. Zierlich in den Details, ohne kleinlich und überladen zu sein, klar in den Gliederungen und harmonisch in den Verhältnissen — das sind Vorzüge, die in Berlin schwerer wiegen als anderswo. Die Abbildung und der Grundriß der Zionskirche überheben uns der Beschreibung. Der Bau, welcher mannigfache Störungen erlitt, nahm die Zeit von 1866—1873 in Anspruch. Die Höhe des Thurms beträgt 212 F., die Länge der Kirche 174 F. und ihre Breite 100 F. Die Farbenstimmung des Aeußeren ist sehr gelungen. Der Sockel ist mit hellrothen Steinen, die übrigen Theile sind mit gelben Klinkern verblendet. Die Gesimse und kleineren Architekturtheile sind aus gebranntem Thone hergestellt. Das Tabernakel über der Vierung ist officiell gestrichen worden, wie überhaupt manche Intentionen des Erbauers nicht zur Ausführung gelangt sind.

Ein gleich günstiges Urtheil läßt sich über die im einfachsten Basilikenstile erbaute Zwölf-Apostelkirche im Westen Berlins von Blankenstein nicht fällen. Die oblongen Seiten-

absiden mit polygonem Schluß treten weit über den Chor hinaus und vernichten damit seine Wirkung. Sie reichen nur bis zur Höhe des Unterbaues: von hier wachsen aus ihnen zwei hinter dem Chor zurücktretende Absidiolen heraus, welche nesterartig in den Winkel hineingeklebt sind, welchen der Chor mit dem Mittelschiff bildet. Im Uebrigen nimmt der Bau wenig Interesse in Anspruch. Unter dem Kranzgesims zieht sich ein Rundbogenfries hin. Die Lisenen springen zu stark und aufdringlich aus der Wandfläche hervor. Das Beste ist noch der dreifach gegliederte Thurm an der nördlichen Schmalseite. Der Eindruck des Schwerfälligen und Gedrückten, welchen der ganze Bau macht, wird durch die durchweg dunkelrothen Steine noch erhöht. Ich muß jedoch hinzufügen, daß unter den in Berlin waltenden Verhältnissen derartige „officielle" Bauten nicht immer maßgebend für das Talent ihrer Erbauer sind.

Baugeschichtliche Mittheilungen

aus der

Handzeichnungen-Sammlung der Uffizien.

Von Rudolf Redtenbacher.

(Schluß.)

Band IV. Antonio da San Gallo giovane.

ad b. Kirche zu Loreto. Vergleiche den Commentar zum Leben dieses Künstlers bei Vasari X, 13 u. 23 ff.: „vol. V. a. car. 45. no. 100." Plan von S. Maria del Loreto, mit Angabe der Verstärkung der Kuppelpfeiler durch Antonio S. Gallo (nicht Bramante, wie Jahn sagt). Dabei geschrieben steht „cosi sta bene", ferner: „Antonio da San Gallo, Disegno della chiesa di Santa Maria del Loreto, del modo come se ànno a fortificare li pilastri della cupola."

Ein zweiter Plan, gezeichnet und mit Aufschriften versehen von Antonio's Hand, stellt das vor der Kirche befindliche Kloster vor; vergl. Commentar bei Vasari: „a. car. 46. no. 101." Auf der Rückseite steht: „Santa Maria del Loreto in la Marcha, cioè lo palazzo inanzi alla chiesa, principiato per Bramante, guidato male per lo Sansovino: bisognia corregierlo." Diese „nöthigen" Korrekturen bestehen in einer Abänderung der Abtrittanlagen rechts und links von der Kirche, ferner darin, daß vor der Kirchenfaçade eine Vorhalle hinzugefügt ist. Wasserzeichen Adler im Kreis. Dazu gehören einige Skizzen, deren der Commentar bei Vasari erwähnt.

ad c. Pläne zu S. Jacopo degli Incurabili zu Rom; vergl. Commentar zum Leben Antonio's bei Vasari, Bd. X. „vol. V. a. car. 39. no. 87." Plan der Kirche und des Spitals. Die Maße und Aufschriften, sowie die Zeichnung ist ohne Zweifel von der Hand Baldassare Peruzzi's; die Randbemerkungen „filo della strada a lato", ferner „canne 17 a mezo la porta" sind von Antonio da San Gallo's Hand. Wasserzeichen zwei Pfeile mit Stern.

Ein zweites Blatt, im Commentar „vol. V. a. car. 39 tergo no. 88" bezeichnet, zeigt einen anderen, von Antonio's Hand gezeichneten und mit Aufschriften versehenen Plan zu demselben Gebäude; Wasserzeichen dasselbe wie bei dem ersten.

Ein dritter großer Plan auf zwei getrennten Blättern ist im Commentar bezeichnet: „a. car. 40 no. 90." Die Zeichnung und das an verschiedenen Stellen geschriebene Wort „scoperto" ist von Peruzzi's Hand, die Randbemerkungen dagegen von der Hand des Antonio.

Diese drei Blätter geben nicht blos den Beweis des Zusammenarbeitens beider Meister, welche ja bei St. Peter in Rom gleichzeitig thätig waren, sondern auch eine Probe der mit-

unter großen Schwierigkeit, diese Zeichnungen richtig zu beurtheilen. Das Wasserzeichen des letzteren Blattes ist die sienesische Leiter in einem Wappenschild.

ad h. Vergl. Commentar zu Antonio S. Gallo's Leben, Vasari X, 23 ff. „a. car. 5. no. 9."

„Pläne eines Palastes auf unregelmäßiger Grundlage." Diese beiden schönen Grundrisse scheinen zwar Entwürfe Antonio's, aber nicht von seiner Hand gezeichnet zu sein; Antonio hat viele Bemerkungen wegen nöthiger Aenderungen darauf geschrieben. Wasserzeichen Anker im Kreis mit Stern. Ein anderer merkwürdiger Plan, welcher bei dem ebengenannten liegt, ist im Commentar bezeichnet: „a. car. 41 tergo no. 297;" der Umriß des Bauplatzes ist mit Ausnahme der linken unteren Ecke identisch mit dem ebengenannten Palastplan. Es scheinen Dienstwohnungen zu sein, jede mit 4 Wohnräumen, im Parterre Verkaufsläden. Die Zeichnung ist wie die vorige von unbekannter Hand, die Randbemerkungen und Korrekturen von Antonio. Mit Rothstift ist die Eintheilung der Räume im oberen Stock angegeben. Dabei geschrieben steht: „per lo papa; nel sito ch'era di Raffaello da Urbino." Wasserzeichen wie das vorige, zwei Pfeile mit Stern.

Band VI. Ebenso.

ad b. Pläne zur Villa Madama. 1) Großer Plan, vollständig verschieden von dem ausgeführten Bau, sicherlich Raffael's Entwurf, da alle handschriftlichen Bemerkungen von ihm sind. Wasserzeichen die Armbrust. 2) Plan der Villa Madama, Zeichnung und Handschrift von Antonio San Gallo giovane, identisch bis auf's Kleinste mit dem bestehenden Bau; soweit dieser zur Ausführung kam, ist er in der Zeichnung mit allen Maßen versehen; die ganze linke Seite dagegen enthält nur einige wenige Maßangaben; zu diesem Plan gehört eine Vorstudie, bei Jahn „VII. d." bezeichnet, ebenfalls von Antonio's Hand, welche beweist, daß dieser linke Theil jedenfalls von Antonio projektirt ist. Auffallend ist, daß in die Zimmer (exklusive der Halle) des jetzt bestehenden Theiles später mit anderer Tinte von Antonio's Hand Maße eingeschrieben sind. Das Wasserzeichen dieses Planes ist dasselbe, wie dasjenige des Raffael'schen Planes, nämlich die Armbrust. Zur Aufklärung über die Baugeschichte führe ich Folgendes an. Vasari schreibt die Villa Madama zuerst dem Raffael zu, dann dem Giulio Romano; sie war von Cardinal Giulio de' Medici, später unter dem Namen Clemens VII. auf den päpstlichen Thron gelangt, begonnen worden. Raffael starb 1520. Nach Leo's X. Tod, 10. Dezember 1521, blieb der Bau liegen, da Adrian VI. Papst wurde und der Cardinal de' Medici nach Florenz zurückkehrte. Somit scheint Raffael den ersten Plan entworfen, Giulio Romano zwischen 1520 und 1521 einen zweiten verschiedenen, aber immerhin dem ersteren verwandten Plan gemacht und den Bau soweit ausgeführt zu haben, als er jetzt noch sichtbar ist. 1524 verließ Giulio Romano Rom und ging nach Mantua. Nach v. Reumont, Geschichte der Stadt Rom, III. b. 720, wurde Villa Madama im Sacco di Roma 1527 von Cardinal Pompeo eingeäschert und von Papst Clemens nach verändertem Entwurf wieder hergestellt, und darauf dürfte sich Antonio da San Gallo's des Jüngeren Handzeichnung beziehen. Antonio war 1528 noch mit dem Papst in Orvieto, in den nächsten Jahren in Rom, in welche Zeit der Plan zu datiren ist. Er nahm also den bestehenden Theil der Villa genau nach Maßen auf, das ist der rechte Theil der Zeichnung. Die Ergänzung, also alles Uebrige des Planes, seine eigene Komposition, kam nicht zur Ausführung. Villa Madama kam nach Clemens VII. Tod, 25. September 1534, in den Besitz von S. Eusebio, wurde dann von Margherita d'Austria, Tochter Karl's V., gekauft und nach ihr Villa Madama genannt.

Für diese Auffassung der Sache sprechen außer den vorhandenen Plänen die Architektur und Dekoration der Villa, welche sicherlich vor Antonio San Gallo's Betheiligung an dem Bau vollendet war.

Von weiteren Plänen des Antonio da San Gallo giovane sind folgende hervorzuheben:

a. Plan einer Klosteranlage „Santa Maria in monte moro in Monte Fiascone", dazu ein Detailblatt des Grundrisses, vergl. Commentar „a. car. 19. tergo no. 48."

b. „Casa mia di Firenze." (Commentar, Seite 76.)

c) Grundriß des Palastes „per messer Raffaello Pucci in Orvieto." Wasserzeichen Halbmond mit Krone. Vergl. Commentar „vol. IV. a. car. 12. no. 31."

d. Grundriß des Parterre und ersten Stockes der „Bagni S. Filippo" (Commentar, pag. 81), mit der Beischrift „Questo per lo Cardinale santa Croce il la monte Amiato a presso a Montalcino.

Band XIV. Palastfaçaden des Galeazzo Alessi, meistens für Genua bestimmt, und zwar:

1) Palazzo di Giulio Savoli in Carignano a Genova, ed ha 4 facciate simile.
2) Palazzo di Giulio Sauli in Genova.
3) Palazzo degli Signori Spinola a S. Pier d'Arena in Genova.
4) Palazzo dei Pisigotti a Genova.
5) Palazzo di Gian Francesco Giacomini.
6) Palazzo degli Signori Amorisetti.
7) Palazzo di Giulio Arigone.
8) Casa dei Frati di San Lazzaro in Genova.
9) Palazzo degli Signori Metildi in Genova.
10) Palazzo degli Signori Longobardi in Genova.
11) Palazzo della Signora Catarina Lomellini in S. Pier d'Arena fuori Genova.
12) Palazzo di Giovanni Battista Lasagno a Genova.
13) Palazzo del Signor Astolfo Rodi in Genova.
14) Palazzo di Ottaviano Provicini a Genova.
15) Palazzo di Girolamo de Franchi a Elbaro.
16) Palazzo di Niccolo d'Amigo a Sestri Levante.
17) Palazzo di Tobia di Negrone a Genova.
18) Palazzo degli Signori Grimaldi, a 4 faciate simile.

Band XV. Zeichnung des Palazzo Linotte in Rom, nach Jahn mit der Beischrift versehen „per Ant. Vellius Advocatus Consistorialis." Diese Zeichnung ist weder, wie Jahn angiebt, von Antonio da San Gallo's des Jüngeren Hand, noch ein Entwurf, sondern vielmehr eine Aufnahmsskizze des vollendeten Baues.

Band XXIV. „Zwei Blätter mit schönen Federzeichnungen von Helmen, nach Jahn von „Benvenuto Cellini" gezeichnet; dies ist unrichtig; sie sind wohl von Giuliano da San Gallo, dessen Skizzenbuch auf der Stadtbibliothek zu Siena ganz dieselben Zeichnungen von Helmen enthält.

Band XXXIII. Enthält zwei schöne Projekte:

1) Entwurf zu einem Casino; zu dem Grundriß sind 6 Varianten der Treppenanlage und des Hofes vorhanden; dazu mehrere reizende Façadenskizzen. Auf der Rückseite des einen dieser Blätter, welches in Briefform zusammengelegt war, steht die Adresse an Herrn „Antonio Dosio." Das Wasserzeichen dieser Blätter ist eine Gans.

2) Eine Reihe von Plänen, Varianten des Grundrisses für ein Palast-Castell in Form eines achteckigen Sternes mit Rundhof in der Mitte, wie in Caprarola. Wasserzeichen die Sirene.

Diese Blätter sub 1 und 2 werden dem Antonio Dosio zugeschrieben, dürften aber von einem anderen Meister sein, etwa von Vignola oder Pirro Ligorio. (?)

Band XL. In der Mappe des Cavaliere Giorgio Vasari des Jüngeren sind zwei schöne Pläne, welche vielleicht von Giorgio Vasari, dem Erbauer der Uffizien zu Florenz, herrühren.

1) Ein Plan mit der Aufschrift „Questa pianta fu fatta per fare i magistrati di Firenze"; es ist ein großes Rechteck mit Säulenhallen um den ganzen geräumigen Hof, dessen Mitte ein kleiner Rundbau bildet; der ganze Bau ist außen umgeben mit offenen Hallen, ähnlich denen der Uffizien; zwischen festen Mauerpfeilern mit Figurennischen stehen je 4 Säulen.

2) Ein schöner Plan, wie es scheint, ein Projekt für eine Badeanstalt; an beiden Enden des langen Rechteckes große Nischen im Aeußeren, in der Art wie solche bei römischen Thermen-

anlagen vorkommen; in der Mitte des mit Bäumen bepflanzten Hofes befindet sich, ähnlich dem vorigen Plan, ein kleiner achteckiger Bau.

Band XLIX. Cartella dei disegni scelti, von Geymüller „cartella grande“ genannt.

ad d. „Große skenographische Stadtstraße“, wie Jahn diese Zeichnung benennt, welche er dem Baldassare Peruzzi zuschreibt. Letztere Annahme dürfte irrig sein, da einige Architekturen dieses Blattes schon die Formen des Barocco zeigen.

ad e. Die perspektivische Zeichnung des Gerüstes für den Ausbau der Laterne über der Florentiner Domkuppel; kann kaum von Brunelleschi sein; die Laterne ist schon im Bau begriffen dargestellt. Nach den Editoren des Vasari-Le Monier III, S. 223 und 224 N. 1 wurde der erste Stein der Laterne 1445 versetzt, der letzte 1461. Brunelleschi starb 1446. Die Handschrift auf dieser Zeichnung ist sicherlich nicht von Brunelleschi.

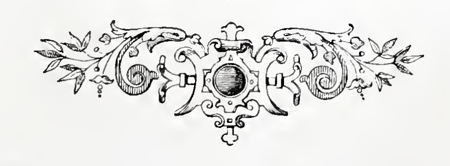
ad n. Bramante's tempietto von S. Pietro in Montorio. Ob diese Zeichnung von Bramante ist, läßt sich nicht mit Gewißheit behaupten; derselbe Gegenstand wurde zur Zeit der Renaissance oft abgezeichnet. Giuliano da San Gallo hat in seinem Codex auf der Barberina zu Rom den Vestatempel in Tivoli so gezeichnet, als sei er mit einer im Aeußeren sichtbaren Kuppel bedeckt und als liefe eine Balustrade über dem Hauptgesimse ringsherum. Auf einer Zeichnung in den Uffizien zu Florenz fehlt diese Balustrade, aber die Kuppel ist vorhanden. Ebenso bei Serlio. Bramante, dessen tempietto sehr diesem älteren Bilde des Vestatempels in Tivoli gleicht, dürfte wohl durch ihn zu seinem Werk angeregt worden sein.

ad p. Plan zum Palast di S. Biagio dalle Pagnotte. Die Zeichnung und die erklärenden Bezeichnungen der Räume sind zweifellos nicht von Bramante's Hand, sondern von der des Baldassare Peruzzi. Die Randbemerkungen sind von der Hand des Antonio da San Gallo giovane. Wasserzeichen ein Adler.

ad r. Zwei Grundrisse zu St. Peter von Giuliano da San Gallo. 1) Eine unfertige Planskizze. Wasserzeichen Adler im Kreis. 2) Ausgeführter Plan. Wasserzeichen zwei Pfeile mit Stern.

t. In der cartella grande befinden sich noch einige Zeichnungen, welche den Palazzo Strozzi mit seiner Umgebung darstellen, und zwar nicht als Projekt, sondern als bestehenden Bau. Das berühmte Hauptgesimse fehlt noch, ist aber, wie es scheint, als Projekt in den Hauptmaßen dazu gezeichnet. Ob Zeichnung und Schrift von Cronaca sind, ist derzeit unbestimmt. —

Zum Schlusse sei der Wunsch ausgesprochen, alle Forscher, welche in den nächsten Jahren Gelegenheit finden, die architektonischen Handzeichnungen in der Galerie der Uffizien zu studiren, möchten nicht versäumen, ihre gewonnenen neuen Resultate und Ergänzungen der bis jetzt bekannten zu veröffentlichen, damit Jedermann der Einblick und das Verständniß dieser kostbaren Schätze erleichtert werde. Dabei möge man nicht versäumen, die Wasserzeichen der Papiere zu beachten, welche oft allein im Stande sind, zweifelhafte Punkte zu entscheiden. Zur Vergleichung der Handschriften bediene man sich des vortrefflichen Werkes des um die Sammlung der Handzeichnungen hochverdienten Conservators, Herrn Carlo Pini: „L'écriture des artistes italiens du XIV. au XVII. siècles.“ Ueber Papiersorten und Wasserzeichen findet man Mittheilungen bei „Wattenbach, das Handschriftenwesen des Mittelalters“, und bei D. Urbani, „Segni di cartiere antiche. Venezia, Stabilmento tipografico di P. Naratovich. 1870.“



Notizen.

„Die Tränke" von Troyon, radirt von Leopold Flameng. Unter den Bildern von zeitgenössischen Künstlern in der Galerie Suermondt, welche vor einem Jahre zusammen mit den älteren Gemälden in Brüssel ausgestellt waren und nach dem Verkaufe der letzteren an das Berliner Museum noch Eigenthum des Herrn Suermondt geblieben sind, ist die Tränke von Troyon eines der schönsten. Es ist von mäßigem Umfang, 81 Centimeter hoch, 55 breit, im Jahr 1851 gemalt. Damals war gerade eine Wandlung im Stile und in der Auffassung des Künstlers eingetreten, die durch einen längeren Aufenthalt in Holland hervorgerufen war (Vgl. J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei S. 757). Aber das Publikum wußte dem Künstler nicht so schnell zu folgen, und es dauerte noch einige Jahre, bis er wirklich durchschlagende Erfolge errang. Herr Suermondt, der dasselbe Talent des Findens und Erkennens, das ihn im Sammeln älterer Gemälde zu so glänzenden Resultaten führte, auch der modernen Kunst, beispielsweise zur selben Zeit den Anfängen von Knaus gegenüber bewährte, kaufte das Bild damals um einen mäßigen Preis für die Sammlung seines Vaters in Utrecht, da er selbst damals keine modernen Gemälde sammelte. — Man lernt hier Troyon in allen seinen Vorzügen kennen. Ein unbefangener Realismus verbindet sich mit echt künstlerischer Beseelung. Die ruhige Flußpartie in der flachen Landschaft mit weiter Fernsicht und die Rinder im Wasser sind durch feuchte Luft und warmes Abendlicht in eine Stimmung voll reizvoller Poesie versetzt. Wie immer ist von einer feineren eingehenden Individualisirung der einzelnen Thiere nicht die Rede; die große, machtvolle Wirkung des Ganzen, die höchste Concentrirung des Effektes, die Beherrschung und sichere Abwägung der Massen sind Troyon's Sache. Im Zauber der Lichtwirkung, in der Versinnlichung feuchten Dunstes hat er selten so Vorzügliches geleistet, der Ton ist durchsichtiger als gewöhnlich, alles Trübe und Schwere, das sich sonst mitunter bei ihm einfindet, ist fern geblieben, das Impasto ist maßvoll und gediegen, der Vortrag verbindet mit der kühnen Genialität eine wohlthuende Gleichmäßigkeit. A. W.

Zur Kenntniß des G. Flink. C. Vosmaer theilt in seinem schönen Buche „Rembrandt, sa vie et ses oeuvres" mit, daß Govaert Flink aus Cleve, einer der bedeutendsten Schüler Rembrandt's und ein seiner Zeit hochgeschätzter Porträtmaler, das Atelier seines Lehrers wahrscheinlich um das Jahr 1638 verlassen habe. Der Verfasser kommt zu diesem Schlusse, weil er kein Bild von Flink kennt, das ein früheres Datum trägt und es nach den damaligen Statuten der Maler-Gilde einem Schüler verboten war, so lange er in dem Atelier des Meisters arbeitete, seinen Namen auf sein Bild zu setzen. Nun besitze ich aber ein schönes, sehr wohl erhaltenes, ganz intaktes Bild, Brustbild eines jungen Mannes mit Halsberge und Federhut, welches ganz deutlich

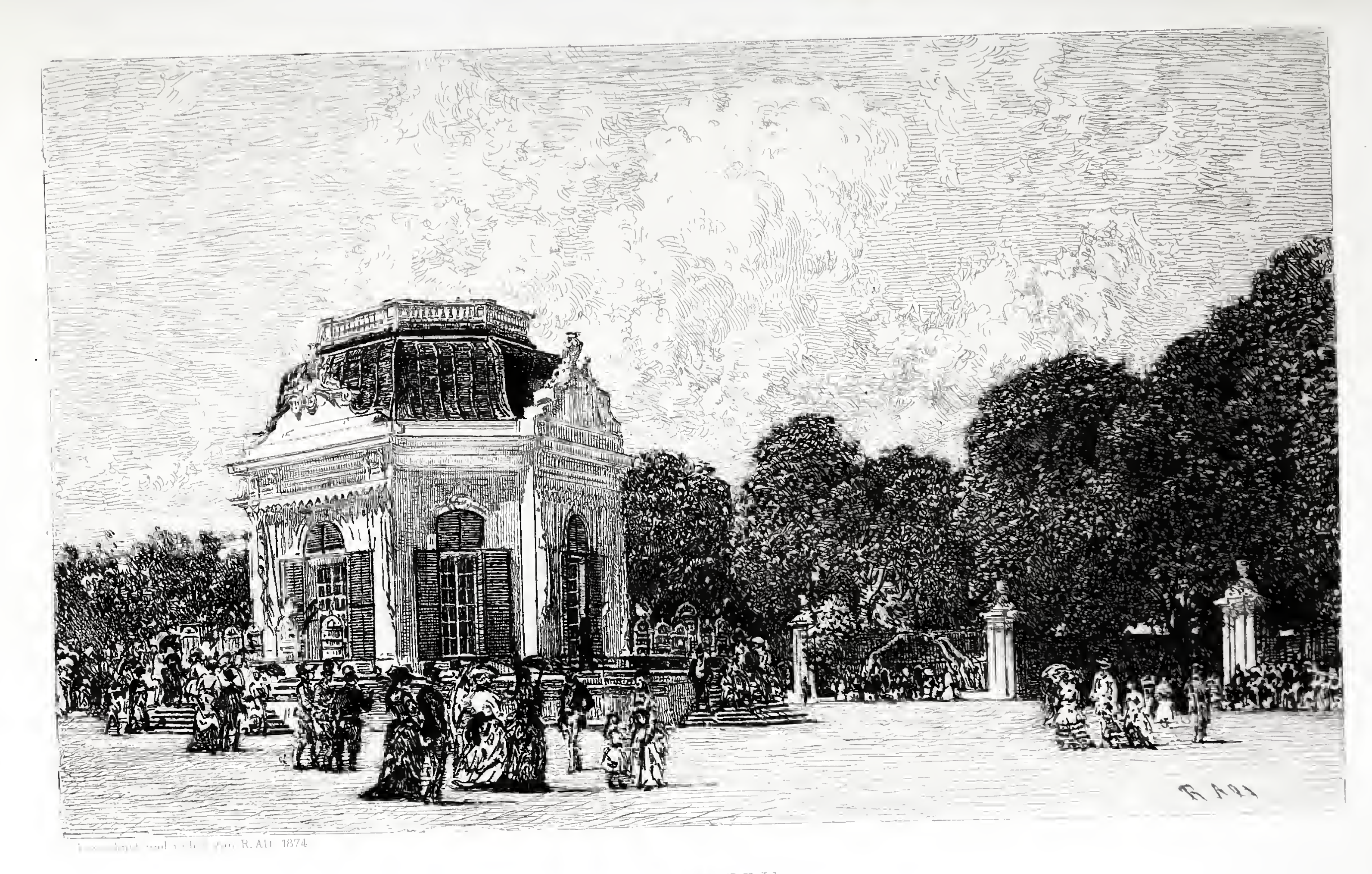
G. Flink
1636

bezeichnet ist, woraus demnach hervorgeht, daß G. Flink spätestens in diesem Jahre, wenn nicht schon früher, also erst 21 Jahre alt, selbständig geworden sein muß, ein Beweis für die frühe Reife des talentvollen Künstlers. — Die städtische Kunstsammlung in Nürnberg besitzt (Nr. 19) ein kleines Bild, Brustbild eines ganz jungen Mannes, das dort als Arbeit des Rembrandt gilt, welches in der Art der Malerei aber so große Aehnlichkeit mit meinem Bilde hat, daß ich annehmen muß, beide Bilder seien Arbeiten desselben Meisters. Das letztgenannte Bild ist ohne Bezeichnung, demnach also wohl eine Arbeit, welche Flink noch im Atelier seines Lehrers Rembrandt gefertigt hat. **R. Bergau.**



TROYON PINX^T Druck v. F.A. Brockhaus, Leipzig. LEOP. FLAMENG SC.

DIE TRÄNKE



von R. Alt 1874

MENAGERIE

Schönbrunn.*)

Mit Illustrationen.



Die Quellnymphe von Schönbrunn.

An der Stelle, wo heute Schönbrunn steht, und das Blumenparterre zu Füßen der Gloriette sich ausdehnt, an beiden Seiten von den statuengeschmückten, zopfig beschnittenen Baumgewänden eingeschlossen, hinter denen einer der schönsten Parks der Welt sich birgt, lag ehedem ein einfacher Wirthschaftshof sammt Mühle, der dem reichen Stifte Klosterneuburg angehörte. Im 16. Jahrhundert ging das Gut, das den Namen „Gatterburg" (in den ältesten Urkunden „Katerburg"**) führte, zunächst in Privathände, dann in das Eigenthum des Kaisers Maximilian II. über und ward bald darauf (um 1570) mit einem Lustgarten und Jagdgehege versehen. Der Kaiser, wie die meisten Fürsten seines Geschlechts, ein Freund des edlen Waidwerkes, interessirte sich auch lebhaft für die Pflege des Gartens und ermahnte den Verwalter der Gatterburg, den Gärtner anzuhalten: „daß er im Garten vleissig sey vnnd denselben aufs zierlichist, lustigiste, pesste vnnd seuberist zuerichte vnnd erhalte". Das Gehege füllte sich nach dem Geschmacke der Zeit mit allerhand seltenem und nützlichem Gethier. Die Fischteiche waren mit Aschen und Forellen besetzt. Außer dem besonderen Fasanengarten wurden in dem Geflügelhofe die damals noch seltenen indianischen Hühner und anderes wohlschmeckende Hausgeflügel gehalten. Auch von wiederholten Vergrößerungen der Anlage hören wir, deren Wohngebäude um 1573 einer würdigen Renovation unterzogen wurde.

Doch weder Maximilian noch sein kunst- und prachtliebender Sohn Rudolph II., zu dessen Regierungszeit der kostspieligen Wasserwerke im Fasanengarten der Gatterburg bereits Erwähnung geschieht, scheinen sich des neu erworbenen Landsitzes persönlich erfreut zu haben. Erst unter Matthias und noch mehr unter Ferdinand II. kam derselbe in Gunst. Von dem erstgenannten Herrscher, der besonders während seiner Statthalterschaft in Oesterreich und in seinen ersten Regierungsjahren wiederholt in den Gehegen der

*) Monographie des k. Lustschlosses Schönbrunn. Auf Allerhöchsten Befehl S. Maj. des Kaisers unter Leitung des k. k. Oberstkämmerers Frz. Grafen Folliot de Crenneville herausgegeben von Q. Leitner. Wien 1875. Fol.

**) Althochd. kataro, mittelhochd. gater = Gatter, Gitter, Zaun, Hausumfriedung.

Gatterburg jagte, ward in der Nähe derselben, am rechten Ufer der Wien, zur Verwahrung der Jagdhunde ein eigener Thurm erbaut, dessen Andenken in dem Namen des Wiener Vorortes Hundsthurm sich bis heute erhalten hat. Vornehmlich aber waren es die Gemahlinnen Ferdinand's II. und III., welche sich theils zur Erlustigung am Waidwerk, theils zu stiller Sammlung aus dem geräuschvollen Treiben der Hauptstadt in die ländliche Idylle zurückzogen.

Um jene Zeit muß auch der heutige Name des Schlosses bereits üblich gewesen sein. Laut kaiserlichen Donationsbriefes vom 12. Oktober 1655 gab Ferdinand III. seiner dritten Gemahlin Maria Eleonora Laxenburg, Favorita*) und „Schönbrunn" zur lebenslänglichen Nutznießung. Der Name soll von dem schönen „Brünnl" stammen, das im östlichen Theile des Schloßparks unweit der Ruine hervorquillt, gegenwärtig mit einem kleinen Tempel überbaut und mit der oben abgebildeten Quellnymphe von der Hand Fr. W. Beyer's geschmückt ist. Nach einer Beschreibung des Gartens vom Jahre 1660 war der „Brunn, von dem der Ort den Nahmen hat", damals „mit vier großen Linden besetzet, und mit einem holzernen Gatter verschlossen, auch sonsten die Quelle gar schön gefasset, welche einem Bilde von Marmel zu zweyen Brüsten herausser liefe".

Wie das Schloß von Schönbrunn im 17. Jahrhundert ausgesehen, zeigt die Abbildung in Georg Matth. Vischer's „Topographia" v. J. 1672. Es war ein dreistöckiger Bau von sehr einfacher Architektur, mit Erkern, hohen Dächern und einem Thurm mit zwiebelförmigem Helm auf dem einen Flügel: ein Beispiel jener deutschen Renaissance-Schlösser, in deren Anlage und Gruppirung, trotz der modernen, von Italien herübergekommenen Details, doch der alte einheimische Kern, die Burg des Mittelalters, noch zu erkennen ist. So fanden die Türken das Schloß im Jahre 1683. Sie zerstörten den Bau, verwüsteten den Lustgarten mit seinen „spanischen Wänden", „wälschen Bäumen und Gewächsen", und dreizehn Jahre hindurch lag Schönbrunn in Trümmern.

Der Wiederaufbau ist die Schöpfung Leopold's I. und seines Hofarchitekten, Johann Bernhard Fischer von Erlach, des Hauptmeisters der Barockzeit in Wien, welchem die Palastarchitektur der Kaiserstadt bis auf ihre jüngste Umgestaltung ihr künstlerisches Gepräge zu verdanken hatte und dessen Grundgedanken auch nach den mannigfachen Veränderungen, welche die Folgezeit brachte, in dem heutigen Schönbrunn noch erhalten sind. Der Gesammtplan, den der Kaiser in's Werk setzen wollte und an dessen Konzeption er persönlichen Antheil gehabt haben soll, liegt uns in Fischer von Erlach's bekanntem architekturgeschichtlichen Sammelwerk („Entwurf einer historischen Architektur", Wien 1721, Buch 4, Bl. 3) vor. Es ist eine jener Doppelschöpfungen von Gartenkunst und Architektur, durch welche die Meister der Spätrenaissance alle nachfolgenden Geschlechter und namentlich den kleinlichen Sinn unsrer Tage beschämen: ein Werk, ganz erfüllt von dem edlen Raumgefühl, das als vornehmste Herrschereigenschaft von den italienischen Architekten der goldenen Zeit auf jene Epigonen übergegangen war, allerdings hier verwendet im Dienste des von Frankreich gekommenen höfischen Wesens, das vor Allem für seine prunkvollen Feste, Aufzüge und Cavalcaden Raum und Umrahmung verlangte.

Charakteristisch für die Schönbrunner Anlage ist die Stellung des niedrig gelegenen Schlosses zu dem terassenförmig ansteigenden Garten, der in einem freien Hallenbau, als Bekrönungs- und Aussichtspunkt, seinen Abschluß findet. Es ist das Gegentheil der An-

*) Die sogen. „alte Favorita", der heutige Augarten. — Die „neue Favorita", das jetzige Theresianum auf der Wieden, wurde erst 1657 gegründet.

lage von Versailles, wo das Schloß mit seinem weit vorgeschobenen Plateau die Höhe einnimmt und der Garten mit den Cascaden zu Thal sich senkt. Welche Disposition die glücklichere ist, scheint uns ausgemacht: sicher die, welche das Tableau des Gartens vom Schloß aus bequem sichtbar macht und zugleich dem Wohngebäude die geschütztere, heimlichere Lage in der Tiefe anweist, während die Höhe für den Aussichtspunkt reservirt bleibt, dessen sich Alle, nicht blos die Bewohner des Schlosses, erfreuen sollen. Diese Anordnung ist das Werk Fischer von Erlach's; nur daß derselbe die Gartenanlage etwas anders gedacht, d. h. den streng symmetrisch disponirten, baumfreien Theil weiter und den Hallenbau auf der Höhe großartiger projektirt hatte, als sie zur Ausführung gekommen sind. Auch dachte er sich das ganze, breit hingelagerte Blumenparterre von Kanälen eingefaßt, deren Eckpunkte durch runde Pavillons markirt werden sollten. Der Anblick wäre unzweifelhaft ein grandioser gewesen, wenn wir uns auch wohl Alle darüber freuen, daß an Stelle der sonnigen Spaziergänge auf diesem weiten Plan rechts und links wenigstens die schattigen Alleen der gegenwärtigen Anlage getreten und die Kanäle, die doch nur als glänzende Bänder in der Sonne recht wirken könnten, ganz weggeblieben sind.

Kaiser Leopold hatte das Schloß nicht für sich, sondern für seinen Sohn Joseph I. als Sommerresidenz bestimmt, und unter diesem kam es auch erst in stehenden Gebrauch. Aus der im Jahre 1700 geprägten Denkmünze, welche auf dem Avers den Kopf Joseph's und Schloß und Garten von Schönbrunn aus der Vogelschau auf dem Revers trägt, darf man schließen, daß der Bau damals schon ziemlich weit vorgeschritten war. Prächtige Turniere, Caroussels und andere Lustbarkeiten wurden in den darauf folgenden Jahren in Schönbrunn veranstaltet.

Ganz vollendet war das Schloß jedoch auch damals noch keineswegs. Joseph I. starb frühzeitig, sein Bruder und Nachfolger Karl VI. zog Laxenburg und die neue Favorita auf der Wieden vor und ließ in Schönbrunn wohl Alles in gutem Stand erhalten, aber nichts Neues hinzufügen. Erst unter Maria Theresia kam der Bau wieder in Fluß: in sechs Jahren (1744—50) ward das Hauptgebäude im Wesentlichen so, wie wir es heute noch sehen, vollendet. Die italienischen Architekten, deren sich die große Kaiserin bei der Ausführung dieses Werkes bediente, Pacassi und Valmagini, haben erhebliche Aenderungen an Fischer von Erlach's Bau vorgenommen. Das Schloß erhielt ein Stockwerk mehr, die Räume wurden mannigfach erweitert, auch die beiden schönen Doppeltreppen an der Hof- und Gartenseite hinzugefügt, einige unfertig gebliebene Nebengebäude wurden vollendet, die Seitenflügel ganz neu gebaut. Auf dem Bilde Canaletto's im Belvedere, das uns den Zustand des Schloßhofes im Jahre 1759 zeigt, finden sich diese Veränderungen bereits vor. — Hand in Hand mit der Vollendung des Schlosses ging die des Gartens. Dabei wirkten der berühmte holländische „Florist" Adrian Steckhoven, den die Kaiserin auf Anrathen van Swieten's nach Wien berief, und der damalige Hofarchitekt Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg zusammen. Von Letzterem stammt der Entwurf zur Gloriette, deren Bau in das Jahr 1775 fällt. Einige zwanzig Jahre früher schon hatte Franz I. den botanischen Garten und die Menagerie angelegt. Das Vorbild für letztere war der Thierzwinger des Prinzen Eugen im Wiener Belvedere. Die Anlage ist kreisförmig; in der Mitte liegt der zierliche Pavillon, den die unserem Aufsatze beigegebene Radirung Rudolph Alt's veranschaulicht. Von seinen Fenstern aus sind sämmtliche Thierzwinger zu übersehen. In die Jahre 1777—80 fällt die Anlage der Wasserwerke des Gartens, der Bau der künstlichen Ruine und des Obelisken, endlich der

Skulpturenschmuck der Alleen, Plätze und Brunnen, von der Hand Beyer's, Hagenauer's, Zecherl's u. A. Die Neptungruppe am großen Bassin ist das letzte Werk, welches der Fürsorge Maria Theresia's verdankt wird. In einem Codicill ihres Testaments vom 29. Mai 1767 heißt es: „Was meine wenige habschaft betrifet, offerire meinem Sohn, des Kaisers liebden, deren 3 Schlösser: Lachsenburg, Belveder und Schönbrunn samt einrichtung gantz, wie Ich solche eingerichtet und meubliret habe, mit der Bitte, solche in dem nemlichen Stand, wie Sie dermalens Sich befinden, bey Unserem Haus beständig zu lassen".

Wenn auch nicht alle Nachfolger der großen Kaiserin den Aufenthalt in Schönbrunn in gleichem Maaße liebten, so blieben sie doch der Erhaltung und Verschönerung der prächtigen Anlage stets eingedenk. Schönbrunn hat nichts von jener larvenhaften Schönheit so mancher Schloßanlagen der Barockzeit, aus denen mit dem Champagnerrausch der Hoffeste Leben und Seele für immer entschwunden scheinen. Hineingebettet in das lauschige Grün seiner Umgebung, dem rauschenden Strome des fröhlichen Wiener Volkes immer zugänglich, verjüngt es sich mit jedem neuen Lenz. Der Ernst der Ereignisse, deren Schauplatz es gewesen von den Tagen Napoleon's bis auf unsere Zeit, die einen vertriebenen deutschen König hier Zuflucht suchen sah, hat keine Furchen in der heiteren Physiognomie zurückgelassen. Die letzten Jahre brachten überdies für Schloß und Garten eine durchgreifende Regeneration. Das Innere des Schlosses ist seit 1868 unter Leitung des Obersthofmeisters Fürsten Hohenlohe von den geschmacklosen Zuthaten des Empire befreit und wieder ganz in sein ursprüngliches zierliches Rococo-Gewand gekleidet.

In die Reihe dieser Arbeiten zur Erhaltung und pietätvollen Pflege des Ueberkommenen stellt sich auch das oben bezeichnete Werk, dessen geschichtlicher Theil den Lesern eben in gedrängtem Auszuge vorgeführt wurde. Es ist eine der gediegensten und glänzendsten Publikationen, deren die deutsche Kunstliteratur unserer Zeit sich rühmen kann, ebenbürtig den früheren Arbeiten Q. Leitner's über das kais. Waffenmuseum in Wien und über die Schatzkammer des österreichischen Kaiserhauses, und ein neuer erfreulicher Beleg für die verständnißvolle und unablässige Fürsorge, welche der gegenwärtige österr. Oberstkämmerer, Graf Crenneville, der heimischen Kunst und Denkmälerwelt zuwendet. Auch die übrigen kaiserl. Lustschlösser sollen in ähnlicher Weise, wie Schönbrunn, monographisch bearbeitet werden und zunächst ein Werk über den k. Thiergarten, dann eines über Laxenburg sich anschließen.

Auf die detaillirte Beschreibung Schönbrunn's, welche die vorliegende Monographie darbietet, ist hier nicht näher einzugehen. Nur soviel sei bemerkt, daß sie, ebenso wie der angeführte historische Theil, eine Menge bisher zerstreuter und zum Theil unbekannter quellenmäßiger Daten enthält, welche namentlich für die moderne Geschichte der Kunst in Oesterreich von Wichtigkeit sind. Blumenfreunde und Botaniker erhalten in einem besonderen Anhang von Prof. Dr. H. W. Reichardt über den berühmten Pflanzengarten von Schönbrunn erwünschte Auskunft.

Der künstlerischen Ausstattung des Werkes schulden wir eine ausführlichere Besprechung. Sie besteht zum größeren Theile aus Originalradirungen von Rudolf Alt und William Unger. Letzterer steuerte, außer einer Reproduktion des oben erwähnten Bildes von Canaletto im Belvedere, ein vorzügliches Porträt der Kaiserin Maria Theresia nach Meytens und eine figurenreiche Radirung nach Fritz L'Allemand bei, welche das Innere der großen Galerie des Schlosses bei Gelegenheit eines Maria-Theresien-Ordensfestes darstellt: ein Meisterwerk der Perspektive und der Porträt-Dar-

stellung. Von Rudolf Alt rühren die übrigen Interieurs, fast sämmtliche Ansichten des Gartens und das Bild des Schloßhofs in seinem gegenwärtigen Zustande her. Der Meister führt erst seit Kurzem die Radirnadel; die Ansicht des Wiener Operntheaters, die er für das Album der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst ausführte, war sein erstes größeres Blatt, und die vorliegenden Radirungen lassen noch in einzelnen Punkten den harten Kampf mit dem ungewohnten Materiale spüren. In den Baumpartien ist Manches zu schwer und kraus gerathen. Aber an anderen Stellen bricht der helle Naturlaut von Alt's Anschauungsweise siegreich hervor, und namentlich die Fernsichten und Architekturen sind von fesselndem Reiz. Die Radirung der Menagerie, welche wir der Freundlichkeit des Herausgebers verdanken, mag als Beleg für das Gesagte gelten. Leider war die Mittheilung eines der größeren Blätter durch das Format ausgeschlossen. An der Hand des Radirers durchwandern wir beim Durchblättern des Werkes die kostbar ausgestatteten, erinnerungsreichen Gemächer des Schlosses; der Ceremoniensaal, das Audienzzimmer des Kaisers und das große Rosa-Zimmer (so benannt nach den die Wände zierenden Landschaften von Joseph Rosa) sind ihm am besten gelungen, während die vieux laque-Dekoration und die Vertäfelung mit chinesischem Feketinholz in zwei anderen Zimmern den Radirer auf eine allzu harte Probe gestellt zu haben scheinen. Selbst ein Meister in der Darstellung von Interieurs, wie Rudolf Alt, mußte vor solchen Aufgaben die Segel streichen. Ein Bild voll warmen malerischen Reizes ist dagegen das Innere der Schloßkapelle. Dem zierlichen, wenig bekannten Schloßtheater — 1766 durch Hetzendorf von Hohenberg umgebaut — wäre nur durch eine streng architektonische Darstellung, die wir diesem Prachtstück zopfiger Dekoration wünschen möchten, ganz gerecht zu werden.

Schließlich ist noch des Antheils, den die jetzt auch bei uns in Aufnahme kommende Heliogravure an der Ausstattung des Werkes genommen hat, mit einigen Worten zu gedenken. Man meldet aus Paris, daß einer der ersten dortigen Kunstverleger nicht weniger als vierzig Pressen allein für die Herstellung dieser täuschenden Surrogate in Betrieb gesetzt hat. Das Bild wird im photographischen Wege auf die Platte gebrach und diese dann durch den Stecher nur überarbeit, retouchirt. Das Verfahren ist außerordentlich viel schneller, natürlich auch viel billiger und vor allen Dingen „moderner“ als alle älteren Vervielfältigungsarten. Und wäre es wirklich ein Ersatz für diese, dann Adieu Holzschnitt und Kupferstich! Aber es ist kein Ersatz dafür, und wird es um so weniger sein können, je gemischter sein Verfahren ist. Anders steht die Sache, wenn die Heliogravure sich mit der einfachen Nachahmung des Stichs befaßt. Das vorliegende Werk zeigt wieder, daß sie dann sehr willkommene Dienste leisten kann. Es bietet uns eine Anzahl von heliographischen Nachbildungen nach Stichen von Rota, Superchy, Schütz und Schmutzer, welche als solche ganz vortrefflich sind und den Ateliers des militärisch-geographischen Instituts in Wien alle Ehre machen. Wir machen besonders aufmerksam auf die drei Ansichten Schönbrunn's von C. Schütz, welche, auch abgesehen von der gelungenen Reproduktion, als Architektur- und Kostümbilder aus der Zeit Maria Theresia's mannigfaches Interesse darbieten.

Den Druck des Textes, in Aldinen auf holländischem Papier, hat A. Holzhausen in Wien mit bekannter Sauberkeit ausgeführt. Als Kupferdrucker wird A. Pisani genannt, dessen junge Anstalt sich durch mehrere gelungene Leistungen in letzterer Zeit wacker hervorgethan hat. Wir wollen ihr noch manche so schöne Aufgabe wünschen, wie diese.

C. v. Lützow.

Sienesische Studien.

Von Robert Vischer.

Mit Illustrationen.

V.

Mont' Oliveto Maggiore.

(Schluß.)

Die übrigen Fresken, welche Soddoma sieben Jahre später (i. J. 1505) hier gemalt hat, sind in der bereits erwähnten werthvollen Monographie von A. Jansen besprochen. Ich beschränke mich daher auf einige Anmerkungen. Vor Allem muß der mit den Bildern selbst unbekannte Leser darauf hingewiesen werden, daß der Verfasser manchmal mit seiner modern superlativen und oft von Exklamationen und Sentenzen begleiteten Schilderung des dargestellten Gegenstandes eine falsche Vorstellung erweckt.[1]) Viele, die meisten dieser leicht und oberflächlich hingeworfenen Mauergemälde wollen sie gar nicht Wort haben, die Lebendigkeit und Intimität in Geberden und Handlungen, welche vom Verfasser verkündet werden. Sein sanguinischer Enthusiasmus hält aber hierbei nicht nur eine strengere Kunstanalyse, sondern auch da und dort den korrekten und vollständigen Nachweis im Sachlichen hintan. Sehr störend ist auch der Mangel eines detaillirten Index, sowie eines übersichtlichen Verzeichnisses der Werke Soddoma's.

Den überschwänglichen Anschein, den er in der Beschreibung der Bilder erregt hat, nimmt der Verfasser dann später in einem allgemeinen Ueberblicke (S. 67) wieder einigermaßen zurück. „Die mühsame Arbeit, den sittlichen Fleiß, den strengen künstlerischen Ernst, den der „Mattaccio" (Erznarr, sein Uebername bei den Benediktinern) in L. Signorelli's Werken beständig vor Augen sah, hat er sich nie angeeignet. Die peinliche Art dieses Vorgängers, der die Haare womöglich auch in den Augenbrauen einzeln malte, war ihm zuwider." Abgesehen von der Frage, ob es richtig ist, diesen etwas in's Grobe und Hastige gehenden Malereien des Signorelli solche Attribute beizulegen, wäre zu beachten gewesen, daß ihm der „Mattaccio" eben das nachmachte und Bart- und Brauenhaare an etlichen Köpfen einzeln malte (vgl. N. 12). Im Weiteren finden wir dann unter allgemeineren Kennzeichnungen wie: „köstliche Naivität, geistreiche Gedanken, Reichthum und Beweglichkeit der Phantasie," den etwas näher an's Schwarze treffenden Ausdruck „liebenswürdige, aber noch oberflächliche Anmuth." Leider verschwindet dieses „Noch" nie ganz, und auch in manchen späteren Werken des Malers frappirt uns wie in den gegenwärtigen eine gewisse Leichtigkeit und Mediokrität der Empfindung. Dies

---

1) Vgl. S. 56. N. 3) „Mit himmlischer Wunderkraft erfüllt der christliche Glaube den Menschen." S. 57. N. 8.) „Vielleicht ist es dem Jüngling leichter, der Weisheit und Bildung dieser Welt zu entsagen, als die Liebe und Lust der Erde zu vergessen." S. 58. N. 9) „Wer sich selbst beherrscht, verdient, Anderen zu gebieten." S. 60. N. 16) „Mit dem Wasser ist nicht zu scherzen."

bezieht sich nicht sowohl auf den objektiven sogenannten Inhalt der Bilder als auf den in ihrer Form niedergelegten Gefühlsantheil des Künstlers. Die Bildlichkeit der Handlung ist nicht selten matt entwickelt. Hiervon abgesehen, stoßen wir auch auf allerlei Fehler, welche einem seiner Natur nach so aufgeklärten, frühreifen und unbefangenen Erstlingsboten der Hochrenaissance schlimm und fremdartig anstehen. Häufig ist die Perspektive mangelhaft, z. B. in dem sonst so poetischen Bilde (N. 15), wo Benedikt wie mit magnetischer Kraft das in's Wasser gefallene Eisen eines Ackergeräthes wieder herauf zu seiner Handhabe zieht und in der Ferne — eine liebliche Scene — Jünglinge sich im Bad belustigen.

Ein Grundgebrechen des Künstlers ist die launische Ungleichheit, womit er koloristische und zeichnerische Auffassung, Flüchtiges und Wohlausgeführtes, Dekorativ-Typisches und Naturalistisches, Weihevolles und Saloppes hart nebeneinander feilbietet. Er entblödet sich z. B. nicht, in ganz ernsthaften Scenen karikaturartige Mönchsgesichter mit abnorm langer Kartoffelnase oder spitzem Kinn anzubringen. Selten finden wir eine Komposition aus einem Guß, und der Grund hiervon ist ein ganz anderer als bei Signorelli, es ist Mangel an Wucht. Auch verräth dieser nie eine solche Energielosigkeit und Indifferenz gegen die festen Normen des körperlichen Organismus wie hier zuweilen Soddoma. In dem bereits erwähnten Bilde von der durch Florentius angestifteten Verführung (N. 19) sehen wir an der Gestalt, welche auf dem Söller steht, wie sich der Künstler gar nichts daraus macht, daß er die Beine nicht mehr ganz untergebracht hat, er läßt sie ruhig um die Hälfte zu kurz sein. Die lieblichen Gestalten der Mädchen sind verhältnißmäßig zu groß.[1]) Während nach A. Jansen die Mönche mit ihrem Esel sehr lebhaft und sprechend erscheinen, sind sie in Wahrheit langweilig im Ausdruck, nichtig dargestellt, schlecht gesehen, papier mâché. Soddoma ist auch nichts weniger als ein Meister in der Darstellung schwebender Figuren, wie wir schon in Siena gesehen haben, z. B. in der cappella di S. Caterina von S. Domenico. Auch die Stoßvögel, Wildenten, Elstern, welche er hier, ähnlich wie Pinturicchio in den Fresken der Domlibreria zu Siena, gerne durch die Luft fliegen läßt, sehen schwer und plumpig aus. In der Draperie ist er ungleich, bald matt und schlappig, bald ganz würdig. Ist es ihm meist nicht Ernst mit der Richtigkeit der Gestalt, so überrascht er uns doch oft plötzlich wieder mit recht klarer Naturbeobachtung, z. B. der nackte Rücken des Gegeißelten in N. 13 ist von täuschender Lebenswahrheit.

Eines der anziehendsten Bilder ist die Einkleidung des jungen Benedikt (N. 4 auf einer Ausbauchung der Wand), dessen blühende Knabenschönheit entzückend ist. (S. d. Abbild.) Von ähnlichem bestechenden Liebreiz ist die Gestalt eines Hirtenjünglings in N. 7. Solche Gestalten nähern sich in ihrer allgemeinen Reinheit der Muse Raffael's, wenn sie auch, ernstlich mit ähnlichen Gestalten derselben verglichen, ziemlich obligat, marklos und süßlich aussehen würden. Am meisten Raffaelartiges hat ein Knappe in N. 12 (Mitte des Bildes, abgewendet). Es scheint sich allmählich, wie es auch die genannten Fresken Pinturicchio's bezeugen, ein eigenes Jünglingsideal herauszubilden, das besonders an Pagen, Chorknaben und Hirten zur Erscheinung gebracht wird.

Zu den besseren Bildern gehören fernerhin Nr. 12: Benedikt nimmt die Knaben

---

1) Sie mahnen schon an seine berühmten Frauengestalten in S. Bernardino zu Siena in Mariä Darstellung. Die ganze Komposition ist ähnlich.

Maurus und Placidus in's Kloster auf, Nr. 20: Die Langobarden[1]) zerstören Monte Casino, Nr. 26: Ein von Soldaten mißhandelter Bauer rettet sich durch Anrufung von Benedikt's Geist. Alle drei zeigen den Einfluß Signorelli's, besonders in der Schilderung der soldatesca. Ein Mohr in Nr. 12 hat ganz die stramme Stehweise seiner Figuren. Der Ton der Köpfe, das Kolorit überhaupt ist hier dunkler gehalten als in den übrigen Bildern, ähnlich wie bei Signorelli, jedoch nicht so trocken.



Einkleidung des jungen S. Benedetto von Soddoma.

Aber der Hauptantheil dieser künstlerischen Erbschaften rührt von Lionardo her. Soddoma war ja damals noch nicht lang aus der Lombardei hergekommen. Die meisten Gesichtstypen haben diesen lionardesken Charakter. Man vergleiche auch hiernach in Nr. 20 den wild schreienden Reiter, welcher dem zu Pferde steigenden Anführer den Sattel hält und die zwei Soldaten, welche sich um ein Banner raufen (rechts im Vordergrund); der eine greift seinem Gegner in den Mund, der andere zerkratzt ihm die Wange. Die ganze tollphantastische Gruppe, wenn sie auch nicht, wie Mündler[2]) annimmt, eine Reminiscenz an Lionardo's Reiterkampf ist, zeigt doch entschieden den Einfluß seiner Auf-

1) Nicht die „Gothen", wie es bei Mündler (Burckhardt's Cicerone, S. 957) bei Jansen (S. 62) und im Guida artistica della città e contorni di Siena (S. 149) heißt. Vergl. Gregor's Dialoge.

2) Jansen hat das Verdienst, den Anachronismus in Mündler's Annahme nachgewiesen zu haben.

fassungsweise. In demselben Charakter ist ein kleines Medaillon gehalten, welches (neben Nr. 23) in das Ornament eines gemalten Scheinpilasters eingefügt ist: Ritter Curtius, mit geflügeltem Helm, reitet schreiend zum Schlund heran, welchen ein Arbeiter durch Einschüttung von Erde vergeblich zu füllen sucht.

Wie wir an diesen flott und erfinderisch hingeworfenen Arabesken und Ornamentfigürchen sehen, hat Soddoma eine besondere Neigung und Anlage zu dekorativer Malerei. Sie verräth sich übrigens da und dort auch bei eigentlicher, religiös historischer Schilderung, z. B. an den Pferdchen im Hintergrunde von Nr. 4. und Nr. 12, deren bizarr gerankte Beinschwenkung etwas Ornamentartiges hat. Die geschickte, spielfröhliche Hand geht ihm zuweilen durch. Ein Beispiel seiner technischen Schnelligkeit sind in Nr. 4 zwei halbnackte Fischer, deren einer, mit herkömmlich übergeschlagenem Beine dasitzend, die Mandoline spielt und singt, elegant koncipirte, wenn auch in den Beinen etwas steife Figürchen von ganz geistreichem Striche.

Den höchsten Genuß dieses offenen, weichen, geschmeidigen Vortrages bietet aber das Bild des kreuztragenden Christus, welches sich an einem Gangpfeiler des Klosterhofes gegenüber seinem geringeren und wohl auch früher gemalten Christus an der Säule befindet. Dies Fresko ist das Bedeutendste, was Soddoma hier, vielleicht das Bedeutendste, was er überhaupt gemalt hat. Vor diesem tiefgefühlten Kopfe verstummt das Urtheil mit seinen Einwendungen gegen sonstige Leichtfertigkeiten des Künstlers und beugt sich andächtig, wie vor jeder klassischen Leistung.

Leider sind solche ganze Eingebungen auf dem Acker unsres Meisters nur sparsam gesät, und so bleibt als allgemeines Grundgefühl eine mittlere Geschmacksgüte. Diese bewahrt ihn im Allgemeinen, sofern man von unkünstlerischen Unarten absieht, vor künstlerischen Excessen und Abnormitäten, sie macht ihn einem Raffael ähnlich und läßt ihn später, da er seine entfaltete Blüthe gesehen, dies reine, edle Vorbild leicht nachempfinden, nachahmen und mit Glück variiren. Er ist biegsam und angenehm, aber er ist auch matt und flau. Daher thut es uns hier ganz wohl, wenn er sich auch einmal durch einen herberen Stoff und ein herberes Vorbild zu etwas mehr männlichem Kraftaufwand anspornen läßt. Freilich kann sich unter dieser signorellesken Löwenhaut der weibliche Körper nicht ganz verleugnen. Und nur zu bald sehen wir ihn wieder zurückgreifen nach seinen weichen, schmeichlerischen und trivialen Lieblingsmelodien.

Soddoma's Mangel an Tiefe und Intensivität steht in einem eigenthümlichen Zusammenhang mit den Schattenseiten der angewandten Technik, der Freskomalerei. Er hat hierin viel von Pinturicchio im Sienesischen Dome gelernt, und man spürt hier den Einfluß jenes naiven, munteren Freskenfabrikators allerorten heraus, besonders in den Ornamenten, wenngleich Soddoma's Pinsel ungleich geweckter und beredter ist. Pinturicchio's Farbenfreude, seine ganze geschäftige, deutliche Schilderungsweise ist noch so kindlich, daß wir strengere Fragen vergessen; der moderne Soddoma aber versucht den stolzen Flug frei idealistischer Darstellung; die höheren Ansprüche, die er macht, rufen auch höhere Ansprüche der Kritik hervor. Und so muß ihm der Vorhalt gemacht werden, daß er schlecht, unruhig, ungleich fliege, daß er alle Augenblicke absetze, daß er meistens nur so thue, als ob er fliege. Dergestalt sieht der malerische Schein mehr wie Heuchelei und Betrug aus.

Die Freskomalerei geht in's Große und hat daher auch viel Großes gewirkt. Der zügige Stil der Erhabenheit hängt innig mit ihr zusammen. Sie hat aber auch geschadet.

Sie hat eine gewisse summarische Oberflächlichkeit der Behandlung in Schwung gebracht, welche schließlich zum falschen Reize führen mußte oder zur bloßen phrasenhaften Gefälligkeit. Zum falschen Reize kann die dem Fresko eigene, die ihm von Natur zugewiesene Stoffwelt führen, welche in geschichtlichen und mythischen Ereignissen oder Allegorien besteht. Sie erregt leicht ausschließlich ein gedankenhaft lesendes oder sinnlich genießendes Interesse an dem Thatsächlichen und läßt so den Künstler wie den Beschauer das Künstlerische vergessen. Zur bloßen Gefälligkeit, welche einem ernsteren Blicke nicht Stich hält, kann die nothwendige Hast des Malprocesses führen. Man gewöhnt sich so, alle Formen flüchtig zu markiren, einen Anschein, ein Aussehen zu erregen, als ob man die gewollte bestimmte Form darstelle. Es ist aber nur ein Ungefähr. Im guten Sinne ist es nur ein solches, wenn die Andeutung lebensvoll, scharf markirt und sicher ist; im schlimmen Sinne, wenn sie sich unselbständig mit schalen Formeln behilft. Man lernt ein paar graziöse Wendungen und Geberden auswendig, großartige Aktionen, anmuthende Typen, liebliche Profile und Lockenringe, einige geschmackvolle Anordnungen der elementaren Formverhältnisse überhaupt, um die allgemeine Vorstellung einer Schönheit zu erwecken. Wer dann näher hinsieht, den gähnt eine traurige Hohlheit an; er hat weder einen rechten Schein von Gegenständlichkeit, noch einen rechten Gefühlsausdruck an der so gebotenen Gegenständlichkeit. Der Künstler kann, wenn er so zu Werke gegangen ist, nicht mehr verlangen: Sieh mich an! Ich stehe hinter diesen unwesentlichen Dingen. Du mußt durchblicken wie durch ein Glas auf mich! Denn wir sehen ihn eben nicht, weil er kein wahres Gefühl in die Formen gelegt, weil es ihm nicht Ernst ist. Ja, wenn er zeigt, daß es ihm eigentlich bloß um dekorative Wirkung zu thun sei, dann ist es etwas Anderes, dann findet sich auch der Modus des Einverständnisses. Im gedachten Falle aber, wo die Formen und Farben nicht angelegt sind nach einem abstrakt subjektiven Bewegungsgefühle des Künstlers, wo er sich beschaulich objektiviren will an persönlicher Körperlichkeit, an handelnden Menschen, welche auf ihre eigene, nach festen Gesetzen geformte Erscheinung pochen, da verlangen wir Richtigkeit und Treue der Vertiefung, da vermissen wir sie, wenn wir um sie betrogen werden.

Auch Soddoma hält uns hier häufig nicht, was er uns verspricht. Daß er's nicht dekorativ meint, bezeugt er damit, daß er in einzelnen Partien nach ganz naturalistischer Täuschung strebt. Nur in untergeordneten Kleinigkeiten verräth sich der dekorative Hang. Wie derselbe zugleich seine wesentliche Befähigung ist, sehen wir an den bereits erwähnten ornamentalen Beigaben.

Nirgends kommt man diesem glücklichen Talente so leicht auf die Fährten und Schlupfwinkel als hier, vor diesen halb tastenden und unentschlossenen, halb schwungvollen und doch auch wieder lumpigen Fresken seiner Jugend.

Wenn wir nun eintreten in den kühlen Raum der Kirche, so haben wir angesichts der abscheulichen sinnwidrigen Umgestaltungen, welche das achtzehnte Jahrhundert mit der ursprünglichen Architektur vorgenommen hat, nichts Besseres zu thun, als uns in die reizenden Chorstuhlintarsien von Fra Giovanni da Verona (1455—1524) zu vertiefen.

Fra Giovanni, Schüler des Fra Bastiano, hat von 1503—1505 hier gearbeitet. Er ist der Erste, welcher das Holz zu koloriren beginnt, aber doch nur höchst sparsam; die koloristische Hauptwirkung bleibt die natürliche Wärme des Holztones. Er vermeidet die Darstellung der Menschengestalt, bewegter Scenen, wie sie Fra Damiano da Bergamo (gest. 1549) liebt. Er stellt nur solche Dinge dar, welche den Bedingungen seiner Technik

entgegenkommen. Er ist nie so unruhig malerisch, wie es (z. B. in Bologna) Fra Damiano ist, er hält den Genius der Intarsienkunst immer in seiner Reinheit aufrecht. — Ich glaube, es verlohnt sich der Mühe, eine nähere Beschreibung der Stoffwelt zu geben, welche Fra Giovanni schildert, welche diese Kunstweise überhaupt ihrer Natur nach wählen muß.

Wenn wir mit dem Gesichte gegen den Chor von Rechts ausgehen, so bildet den Anfang ganz großartig in Haltung und Draperie: 1) Der heilige Gregorio auf dem Throne. Dann folgen: 2) Ein Krucifix hinter zwei halbgeöffneten Laden, 3) eine Straßenperspektive, 4) ein Gitterlädchen, dahinter ein Salzfaß in Form eines Schiffes, Vasen, Kerzen, 5) Rathhaus von Siena, 6) Tabernakel mit Sakrament, 7) Wiedehopf und Landschaft, 8) Blumentopf, Bücher u. a., 9) Stadtansicht, 10) Mandoline, Flöten, gerollte Noten, halb zerrissen, gesprungene aufgelockte Saite, 11) Halbfertige Kirche mit Einsicht in den Chor, 12), Korb mit Früchten, Vasen, Stimmgabel u. a., 13) Kirche, 14) Durcheinandergehäufte Bücher, eines stehend, die halbaufgeblätterten Seiten dem Beschauer zukehrend; Sandfaß, Schachtel, 15) Vogel, Bergige Landschaft, Stadt mit Mauern. Zur Andeutung der Vegetation ist das Holz stellenweise halb oder ganz in's Grüne getönt. Der Unterschied des Tones kann an einem und demselben Holze auftreten. Die Bergformen sind noch blöckisch, stufenartig und terrassenhaft, eine geometrische Gebundenheit der Technik, die mit dem angewandten Materiale zusammenhängt. Intarsien, welche der Künstler in S. M. in Organo zu Verona gefertigt hat, zeigen hierin einen Fortschritt, 16) Instrumente, auch interessant für einen Musikhistoriker, 17) Springbrunnen (schlechte Arbeit), 18) Elster, 19) Gasse mit Kirche im Hintergrund, 20) und 21) Ornamente, 22) Vase mit Lilie.

Hier nun in der Tiefe des Chors, wo die nachträgliche Vergrößerung desselben ansetzt, folgt reicher geschnitztes Gestühl ohne Intarsien. Wir übergehen diese ziemlich rohe Arbeit aus späterer Zeit und fahren mit den weiteren Intarsien Fra Giovanni's auf der linken Chorseite fort: 23—28) Ornamente, 29) Schönes Renaissancefenster mit Durchblick nach einem Rundtempelchen, 30) Klarinetpfeife, Mandoline, 31) Gassenperspektive, Sperling, 32) Vase, Weihrauchgefäß u. a., 33) Felslandschaft mit Burg, 34) Vogel, 35) Uebereinanderliegende Becher, Staubwedel, 36) Stadtplatz, 37) Kanne mit Lilien, Flöte, Leuchter mit Kerze, 38) Rundbau, 39) Todtenkopf und Kelch, 40) Kolosseum, 41) Instrumente, Tamburin u. a., 42) Edle Renaissancearchitektur mit Landschaft, 43) Mathematische Geräthe, Bücher, 44) Stadt mit Kirche, 45) Vasen, Schalen, Bücher, Krucifix in einem Schrank mit halbgeöffneten Laden, 46) Stadt mit Ruinen im Hintergrund, 47) Astronomische Instrumente hinter halbgeöffneten Läden, 48) Ein Papst.

Diese Gegenstände sind nun mit erstaunlicher, bis zur Täuschung steigender Wahrheit nachgeahmt. Besonders die gerollten Noten und die abgesprungene, rankenförmige Saite in Nr. 10 sind hierin vorzüglich. Gewiß hat diese Kunstweise sehr viel zur Ausbildung des Stilllebens beigetragen. Ihr Bestes leistet sie aber in der Architekturmalerei. Vielleicht nirgends springt die Wirkung der Perspektive so naturwahr und gleichsam handgreiflich in die Augen wie an diesen Schrankbildern und Straßenansichten. „Brunellesco, (1377—1446) der Gründer der Perspektivik, soll die Intarsiatoren ganz besonders auf bauliche Ansichten hingewiesen haben.“ [1]) Gewiß aber haben sie dann auch ihrerseits die

---

*) S. Gesch. der Renaissance in Italien v. J. Burckhardt. Stuttg. 1868. S. 255.

Poesie der Perspektive weiter ausgebildet und die Malerei zu derselben angeregt und angeleitet. Die Ursache dieser ungemeinen Energie der Verkürzung liegt nicht zum Mindesten im Materiale. Wenn zur Darstellung der verschiedenen neben-, über- und hintereinanderstehenden Objekte wiederum, wenn auch in flächenhafter Täuschung, verschiedene selbständige Körper, d. h. also Hölzer zusammengereiht werden, so entsteht eine ganz besondere Nöthigung zur Illusion für den Künstler wie für den Beschauer. Die Intarsienkunst ist wesentlich, ihrer Natur nach, auf die Poesie der Massenperspektive angewiesen.

Außerdem nun werden uns prächtige Holzschnitzereien desselben Meisters gezeigt, unter welchen sich ein großer Osterkerzenkandelaber durch eine ganz klassische Eleganz auszeichnet. Das Postament ist im Aufriß geböscht und im Grundriß dreieckig mit eingeschweiften Seiten. Die Mittelpartie ist ähnlich wie an jenem Kandelaber, den er für S. Maria in Organo zu Verona geschnitzt hat, eine hohe kelchähnliche Form mit weich geschwungenem Ablauf. Dann erhebt sich auf einem karniesförmig anwachsenden Fuß ein schalengleicher Abschluß. Alles mit reichen Gliedern, Blattwerk, Engelsköpfen u. a. verziert. (S. d. Abbild.)

Von Fra Giovanni's Hand ist ferner die aus Nußbaumholz geschnitzte Prachtthüre der Klosterbibliothek. Die beiden Thürflügel sind in drei Felder getheilt, deren jedes von Eier- und Perlstab, Torus mit Flechtwerk eingerahmt und in den Ecken mit einfachen Rosetten besetzt ist. Die Felder sind von Arabeskenreliefs der feinsten und edelsten Art bedeckt: Kandelaber mit reichem Gerank, Flügeln, Vögeln, Drachenthieren u. a. (S. d. Abbild.)

Im Vorzimmer der Bibliothek schenken wir einigen Bildern einen Blick, welche ein Preuße, F. A. M. Moller, „humilis oblatus“, i. J. 1631 dahier gemalt hat. Das Kolorit ist nicht ohne Kraft, auch fehlt es nicht an lebendigen Porträtköpfen. Merkwürdig ist ein Schlachtbild, wo ein Kardinal als Feldherr fungirt.

Der Aufenthalt in diesen oberen Räumen (die Bibliothek befindet sich im zweiten Stock) hat auch deshalb einen besonderen Reiz, weil man hier wieder einen Ausblick in die Naturumgebung bekommt. Drüben im Osten auf der Höhe des Gebirgszuges sieht man eine Ortschaft. Das ist Chiusuri, der Schluß der Maremmen, „Clusurium Senensis Agri Ignobilis Pagus“, wie es auf einem alten Plan in der Bibliothek heißt. Grau, unwirthlich, traumhaft liegt es da in all der Wildniß. Ueberhaupt hat der ganze Aufenthalt hier etwas Betäubtes und Verzaubertes. Wo einstmals, weltfern dem Himmlischen zugewandt, dreihundert Benediktinermönche hausten, Wissenschaft und Künste pflegten, Arme speisten und Kranke heilten, da ist jetzt Alles wie ausgestorben. Nur manchmal erklingt in der Kirche eine dumpfe Litanei, zeitweise verstummend und plötzlich wieder erwachend, wie eine lallende Frage der selbstvergessenen und selbstentfremdeten Stätte. In der sinnenfälligen Nähe erscheint es immer wehmüthig, das Bild zerstörter Lebensformen, und nur in der Abstraktion auf's Große und Ganze findet man wieder die versöhnende Einsicht, daß die Zeiten, da das Mönchthum ein Kulturträger war, längst vorüber sind, daß die Regierung mit ihrem Akte der Klosteraufhebung Recht gethan und dem Volke eine tausendfältig befreiende Wohlthat gespendet hat. Einsam und schmerzensstumm hat hier das hohläugige Gedächtniß seinen Thron aufgeschlagen, aber rings im Lande haben unsichtbar dafür gute Geister freie Bahn bekommen.

Die wenigen Bewohner dieses entmönchten Klosters, di questo chiostro sfratato, wie B. Cellini sagen würde, gewähren nun einem bescheidenen Wandrer, der ernsthaftes



Thür von Fra Giovanni da Verona.

Nach einer Zeichnung von Professor C. Walther.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



Osterkerzenkandelaber von Fra Giovanni da Verona.
Nach einer Zeichnung von Prof. C. Walther in Nürnberg.

Interesse zeigt, gegen ein geringes Entgelt gerne gastliche Aufnahme. Platz ist ja genug da. Ich hatte nicht weniger als vier Zellen zur Verfügung, lauter appetitliche, nette Zimmerchen, ein sehr bequemes Bett mit rauhen nagelneuen und deshalb noch halbgrauen Linnen. In dem langen, langen Korridor war ich der einzige Bewohner und ich erinnere mich nicht, je in meinem Leben so ungestört abendlicher Lektüre gepflogen zu haben. Nur die Essenszeit vereinigte mich mit meinen Gastgebern in einem großen Speisesaal, wo wir zu fünfen, Padre Abbate Don Gaetano, ein anderer Priester, zwei Zöglinge und ich, an einem Tische für fünfzig saßen. Das eigentliche Refektorium ist eine oblonge Halle mit etwas gedrückter Wölbung. Unter der Farbenschichte unbedeutender, schwülstiger Fresken, welche ein Mönch des Klosters am Ende des sechzehnten Jahrhunderts gemalt hat, findet man noch Spuren von solchen aus dem fünfzehnten. Es speisten hier ehedem innerhalb einer Stunde dreihundert Mann. Die Fünfzahl, welche wir Speisenden bildeten, wurde von Zeit zu Zeit durch einen sechsten vermehrt, den alten glotzäugigen Koch, welcher servirte. Er sieht aus, als ob er sich immer noch wundere über die plötzliche Zusammenschrumpfung des Pranzo, die der Abzug der Mönche zur Folge hatte. Nun muß er wohl wenig Kreuz und Küchenqualm und wenig Kurzweil mehr erdulden. Zwar kann er die Gesellschaft einiger Tagelöhner finden, welchen die weitere materielle Versorgung des Klosters obliegt. Doch ist wenig von ihnen zu sehen. Nur selten regt sich etwas in den Häusern, die sie bewohnen. Zuweilen, wenn man im Garten spaziert, hört man das ein=

förmige Geräusch einer Hacke oder Baumscheere. Dieser Garten hat schon dem Aeneas Sylvius bei seinem Besuche i. J. 1462 gefallen. Freilich fehlte es damals keineswegs an Gesellschaft; die Benediktiner in ihren weißen und stattlich weiten Kutten konnten ihm die Zeit kürzen, mit ihm promeniren und „raggionare." Er zählt die Baumarten auf: Feigen, Mandeln, Birn- und Aepfelbäume, Reben und: „plurimas habet oleas: unde Oliveti nomen ortum. Cupressi nemuscula, in quibus aestate suaves captare umbras licet." Er findet das Alles sehr schön, doch nicht auf die Länge: „Jucunda monachis solatia, jucundiora his, quibus, postquam viderunt, abire licet." Padre Abbate Don Gaetano meinte schalkhaft hierzu: „Er hat wohl zu viel Magres zu essen gekriegt." Sei dem nun so oder so, er ging und auch heute ergreift den ungeduldigen Fremden ein Drang, zum Leben zurückzukehren.

Ein leichter Marsch auf wellenartiger, schließlich aber energisch fallender Straße führt in die freundliche Ortschaft

Asciano

hinunter, eine Zweigstation an der Bahnlinie nach Orvieto und an der nach Grosetto.

Es verlohnt sich der Mühe, hier noch ein paar Stunden der Besichtigung der Kirchen zu widmen.

Im Dom (Sakristei) ist ein höchst liebenswürdiges Bild, die Geburt Mariä darstellend, nach Crowe und Cavalcaselle von Sassetta,[1]) einem sienesischen Archaisten des XV. Jahrhunderts. Daß derselbe Sassetta, welcher das Wandbild an der Porta Romana in Siena gemalt hat, dies zu Stande gebracht habe, ist mir unwahrscheinlich. Die Figuren heben sich von einem Goldgrunde ab. Das mosaikartig Koupirte der ganzen Komposition (offene Thüren u. a.) stimmt innig zu der märchenhaften Seele der Handlung. Eine Wärterin bringt eine Schüssel herein, ihr Kleid ist reich vergoldet. Im Vordergrunde eine Wärterin mit dem Kinde, eine mißlungene Figur. Ein anderes Mädchen sitzt zu ihren Füßen und hält die Rechte verehrungsvoll auf die Brust, das Kind betrachtend. Im Gegensatz zu der blonden Zartheit dieser Mädchen imponiren die mächtigen Männergestalten des Joachim und seines Freundes. Die ganze Anordnung und Auffassung hat sehr viel Aehnliches mit dem Bilde gleichen Gegenstandes von P. Lorenzetti in der Domsakristei zu Siena.

Die Kirche S. Francesco besitzt einen herrlichen Terracotta-Altar aus der Fabrik der Robbia: Maria mit dem Kinde in der Mitte, rechts Christophorus mit eben demselben, links Engel Gabriel mit dem kleinen Tobias, Figuren von dreiviertel Lebensgröße. Der Ausdruck des Marienantlitzes ist wieder sehr fein und adlig. Ihr blauer Mantel fällt über die etwas nach Rechts gewendeten Kniee herunter. Der nacktbeinige Christophorus, den Stab in der Rechten, deutet auf sein Herz. Das Christuskind hält die Weltkugel. Engel Gabriel blickt freundlich zu dem reizenden „Tobiolo" herab. Dieser hat eine braune, eng anliegende Hose mit gelben Stiefelchen, einen gelben Tuchgürtel, ein blaues Schmerkäppchen mit gelbem barettartigen Aufschlag, der wie ein Diadem gemahnt. Er trägt einen Fisch in der Rechten an einer Schnur, welche um dessen Leib geschlungen. Zwei

1) Vergl. ihre Gesch. d. ital. Malerei. 4. Bd., S. 81 u. 82.

darüber schwebende Engel ausgenommen, welche mehr in der altgewohnten Manier der Robbia-Altäre gehalten sind, wirken alle Gestalten merkwürdig modern. Hier scheint allgemeine, typische Ebenmäßigkeit, vollkommene Menschenschönheit erreicht, aber mit einem Anflug von akademischer Glätte. Der fensterartige Rahmen gehört schon nicht mehr in die gute Zeit der Renaissance. Der Giebel ist später aufgesetzt. Auf der Predella Jesus im Grabe, Maria, Johannes, Petrus, Sebastian. Der Kustode behauptet, der Altar sei in einem Ofen von Asciano gefertigt, so sage man im Orte. Möglich, daß die Robbia ihre zahllosen Arbeiten aus mehreren Fabriken lieferten, wo sie eine größere Anzahl von Schülern und Arbeitern beschäftigten. Die Terracotten am Thore des Olivetaner Klosters sind wohl auch, wenn die Ueberlieferung richtig ist, aus jenem Ofen in Asciano.



Die Landschaft in der Kunst der alten Aegypter.

Von Karl Woermann.*)

Zwei Richtungen lassen sich in der Forschung unterscheiden, welche sich die Aufgabe gestellt hat, die Vergangenheit der Menschheit wieder an's Licht zu ziehen. Die erste dieser Richtungen versucht, von der Sprachwissenschaft ausgehend, das gesammte Leben eines einzigen Volkes oder einer Gruppe unter sich verwandter Völker allseitig zu beleuchten, während die zweite, ausgehend von dem Studium einer bestimmten Seite der Kultur oder des Lebens, diese eine Seite in der Geschichte aller Zeiten und aller Völker zu erforschen bemüht ist. Beide Richtungen ergänzen sich gegenseitig, sind von einander abhängig und einander offenbar unentbehrlich; denn der ersteren würden ohne die zweite alle allgemeinen Gesichtspunkte fehlen; und die zweite würde, ohne sich auf die Resultate der ersteren zu stützen, völlig im Finsteren tappen. Wir Kunsthistoriker gehören natürlich der zweiten Richtung an, und wir müssen uns daher, sobald wir das Gebiet der uns ihrer Sprache nach vertrauten Völker verlassen, mit vollem Vertrauen auf die Einzelforschungen der Spezialisten stützen. In dieser Lage befand auch ich mich, als ich es unternahm, meine Untersuchungen über die Wiederspiegelung der landschaftlichen Natur in der Kunst der Völker auf den alten Orient auszudehnen. Aegypten habe ich zwar selbst bereist; aber zu einer Zeit, da die gegenwärtigen Studien mir noch ferner lagen. Die Arbeit stützt sich daher hauptsächlich auf die gerade für Aegypten außerordentlich reichhaltigen großen Publikationen, die auch nach anderen Seiten der Kunstgeschichte hin noch weiter ausgebeutet werden könnten. Meinem Freunde, dem Aegyptologen Herrn Prof. Aug. Eisenlohr in Heidelberg, bin ich für mannichfaltige Belehrung und freundliche Nachweise aufrichtigen Dank schuldig.

Forschen wir nach dem Grunde, weshalb gerade in Aegypten die ältesten Denkmäler der Kunst mit fester Zeitbestimmung erhalten sind, so werden wir unmittelbar auf den Gegenstand geführt, der für die uns angehende Seite der Kultur und Kunst von der höchsten Wichtigkeit ist: auf die landschaftliche Natur Aegyptens, auf die Beschaffenheit seiner irdischen Oberfläche und auf die Natur des Himmels, der sich über dem Nilthal wölbt. Denn die festen trocknen Wüstenfelsen, in denen die Aegypter ihren Todten die Ruhestatt bereitet haben, sind es, welche den Inhalt dieser Gräber vor der Zerstörung durch die Zeit oder durch Menschenhände bewahrt haben; und dem fast immer wolkenlosen Himmel besonders Oberägyptens entstammt jene Reinheit und Trockenheit der Luft, welche auch im Freien Tempel und Palastruinen in ihrer vollen alten Farbenpracht mit allen inschriftlichen Daten Jahrtausende lang erhalten hat.

Wenn die Natur irgend eines Landes einen Einfluß auf die geistige Entwickelung seiner Bewohner auszuüben vermag, so mußte der in hohem Grade eigenartigen Natur des Nillandes eine solche Kraft gewiß innewohnen. Sie mußte die Aegypter zum Nachdenken über die Außenwelt anregen und sie anspornen, durch thatkräftiges Eingreifen die besonderen Verhältnisse des Landes sich nutzbar zu machen, beides jedoch in gewissen Schranken, welche ebenso nothwendig durch die Natur des Landes vorgeschrieben waren.

Das Wunder, welches die ganze ägyptische Landschaft beherrscht, ist der Nil. Ohne den Nil würde Aegypten nicht entstanden sein und nicht haben bestehen können. Ohne den Nil

*) Aus einem demnächst erscheinenden größeren Werke des Verfassers: „Die Landschaft in der Kunst des Alterthums." A. d. R.

würde an den Stätten uralten Menschentreibens nur eine trostlose, nackte, heiße Felsenwüste aus dem Innern Afrikas sich stufenförmig zum Mittelmeere hinabgesenkt haben.[1]) Quer durch die Gebirgszüge Nubiens bricht der Nil sich seine Bahn gen Norden und macht in schäumenden Katarakten von Terrasse zu Terrasse den stufenförmigen Absall des Gebirgslandes mit, bis er, zum letzten Male mit dem Ungestüme wilder Jugend, die Inseln Philae und Elephantine umbraust, um sich bei Assuan, dem Syene der Griechen, in wasserfallartigen Strudeln in das eigentliche Aegypten hinabzustürzen, durch welches er seinen segenbringenden Lauf in dem von ihm befruchteten Felsenthale stiller und mächtiger fortsetzt. In Oberägypten bestehen die zur Rechten des Niles fast senkrecht abfallenden, zur Linken nach breiterem Ufersaume schräg ansteigenden Felsen aus schönem rosenrothem Granit;[2]) weiter unten aus Sandstein, dem Material der ägyptischen Tempel; endlich aus Kalkstein, welcher der Landschaft einen besonders einförmigen Anstrich verleiht.[3]) Aus Kalkstein bestehen auch die Gebirge, die das breitere Thal des unteren Nillaufes begrenzen, bis sie in einem rechten Winkel auseinandergehen und sich seitwärts verlaufen. Hier spaltet sich der Nil, bewässert die breite Ebene des Delta mit seinen verschiedenen Armen und ergießt seine sieben Mündungen matt und siech in die Wogen des Mittelmeeres. Ein Wunder mußte der Nil den Aegyptern erscheinen, weil er auf seinem ganzen Laufe durch ihr Land keinen Tropfen irdischen Zuflusses, kaum einen Tropfen atmosphärischen Niederschlags in sich aufnimmt; ein doppeltes Wunder, weil er trotzdem alljährlich zur bestimmten Zeit in mächtiger Anschwellung Thal und Ebene überschwemmt und mit dem wohlthätigen Schlamme, den er bei seinem ebenso regelmäßigen Abflusse zurückläßt, seine Ufer zu einer der fruchtbarsten Gegenden der Erde macht, während zu beiden Seiten die endlose, leblose Wüste sich dehnt: im Westen die libysche Wüste mit einzelnen Oasen; im Osten eine steinige Gebirgskette, von Transversalthälern durchschnitten, die den Verkehr mit dem rothen Meere vermittelten.

Eigenthümlich, wie die Landschaft, war auch die Thierwelt. Löwen und Schakale hausten in den Wüsten; im Nilthal selbst aber wohnten das Krokodil und der Hippopotamos, der Ibis und das Ichneumon, alles Thiere, die den Griechen und Römern der späteren Zeit so bezeichnend für den Nil zu sein schienen, daß sie dieselben überall abbildeten, wo ein Bezug auf Aegypten angedeutet werden sollte.

Der Pflanzenwuchs war beschränkt und ebenfalls eigenthümlich. Mit allen Oasen der Sahara theilte „die wichtigste Oase Nordafrikas, die ägyptische",[4]) den ursprünglichen Besitz der Dattelpalme und, jedenfalls schon im Alterthume, der Akazie.[5]) Von Akazienalleen im himmlischen Reiche berichtet das Todtenbuch;[6]) und Strabo weiß von einem Akazienhaine zu Abydos zu erzählen.[7]) Auch die in Aeste getheilte Dumpalme und die Sykomore kamen schon im Alterthume vor, wie sie heute vorkommen. In den ägyptischen Sümpfen und Seen aber wuchsen die Papyrusstaude und die Lotospflanze, beides, nach Strabo's Ausdruck, etwa zehnschuhige Stengelgewächse. Durch die menschliche Kultur kamen natürlich reiche Getreidefelder, Weidetriften für die Rinderheerden und an günstig gelegenen Orten reiche Fruchtgärten und Weinpflanzungen hinzu, wie sie auf den Monumenten nicht selten abgebildet sind. Der Oelbaum gedieh nur in den wenigsten Orten Aegyptens: in den Gärten zu Alexandrien wuchsen in der späteren Zeit zwar Oelbäume, aber sie lieferten kein Oel; nur in dem seiner Fruchtbarkeit wegen berühmten Arsinoïtischen Nomos oberhalb Memphis wurde Oel geerntet. Nach der Beschreibung Strabo's (XVII, 1,35) muß dieser Nomos, in welchem auch der meerfarbige See Möris lag, den anmuthigsten landschaftlichen Eindruck Aegyptens gemacht haben. Von Haus aus war die ägyptische Landschaft von Syene bis zur Mündung des Nils im Uebrigen

1) Vgl. Ritter, Erdkunde I, 2. Aufl., S. 517—882.
2) Der Syenit ist irrthümlich nach Syene so benannt. Cotta, Gesteinslehre, 2. Aufl., S. 114.
3) Ritter, Erdkunde, a. a. O., S. 697.
4) Grisebach, Die Vegetation der Erde (Lpzg. 1872) II, S. 82.
5) Grisebach, a. a. O., S. 87.
6) Kap. 17. Siehe de Rougé: Rituel funéraire in der Revue archéologique, 1860, I, p. 69 ff.
7) Strabo XVII, Kap. 1, 42.

weder großartig noch anmuthig zu nennen. Den heutigen Eindruck faßt ein neuerer Reisender [1]) folgendermaßen zusammen: „Mais- und Durrafelder wechseln mit Palmengruppen und einzelnen Sykomoren ab, während die schwarzen Dörfer der Fellahinen mit ihren hohen Taubenhäusern stellenweise die grüne Fläche unterbrechen und dem Auge angenehme Ruhepunkte darbieten. Ein langer gelber Streif im Hintergrunde zeigt uns die Grenze an, wo das Reich der Wüste beginnt."

Schon früh hatte die menschliche Kultur, von der Mündung des Niles stromaufwärts steigend, die ursprüngliche Physiognomie der Landschaft verändert. Schon Mena, der älteste historische König Aegyptens (c. 4455 v. Chr.), wies dem Nil unweit des Delta eine andere Bahn an, um das Terrain für die Gründung von Memphis zu gewinnen. [2]) Kanal- und Deichbauten einerseits, Städtegründungen andererseits vollendeten die Umwandlung: im Gefolge jener sproßen Kornfelder und Weidetristen empor; in der Umgebung der Städte aber errichtete der monumentale Sinn jener uralten Zeit Denkmäler von Riesengröße, Denkmäler, wie die Pyramiden, die im Aufthürmen von Steinmassen mit der Natur wetteifern und noch heute, über fünf Jahrtausende nach ihrer Entstehung, ein so unzertrennliches Ganzes mit der Landschaft bilden, daß man sie für einen nothwendigen natürlichen Bestandtheil derselben hält. [3]) Zur Zeit der höchsten Blüthe des ägyptischen Reiches unter der 18. und 19. Dynastie (1706—1288 v. Chr. nach Brugsch), als das „hunderttorige Theben" Homer's die Hauptstadt des Reiches geworden war, muß das ganze Nilthal mit seinen in den lebhaftesten Farben strahlenden, gegen das ewige Blau des Himmels und den monotonen Hintergrund der wüsten Bergzüge in der leuchtenden Luft sich klar abhebenden Tempeln und Palästen, mit seinen Feldern und Gärten, Kanälen und Teichen einen noch immer höchst eigenthümlichen, wenngleich von dem ursprünglichen sehr verschiedenen Eindruck gemacht haben. Zur Zeit der Nilüberschwemmungen aber, wenn die Schleußen der Deiche geöffnet waren, glich das Land einem weiten Landsee oder gar einem Stücke der Meeresfläche, aus dem die Wohnungen der Menschen wie Inseln hervorragten, zwischen denen ein festlicher Verkehr mit Barken und Schiffen voll fröhlicher Menschen stattfand. „Aegypten", sagt ein arabischer Schriftsteller, [4]) „ist erst ein ungeheueres Staubfeld, dann ein süßes Wassermeer, und dann ein Blumenbeet".

So eigenartiger und dabei doch so einfacher Natur waren die landschaftlichen Eindrücke, die das Auge der alten Aegypter empfing. Was außerhalb ihrer Oase lag, war wüste und leer. Kein Wunder, daß sie das Wenige, was ihre Oase bot, mit der sorgfältigsten Genauigkeit studirten und nicht nur praktisch verwertheten, sondern auch mit frommer Scheu betrachteten und in ihre ganze Anschauungsweise so verwoben, daß es sich überall wiederspiegelte; kein Wunder, daß sie, deren Existenz an das Naturgesetz, welches den Nil austreten und zurücktreten läßt, gebunden war, rechnen und messen lernten und ihr eigenes Dasein nach festen Gesetzen ordneten; kein Wunder, daß sie, deren Sonne so gut wie nie umwölkt war, [5]) ihren uralten Sonnenkultus zunächst in Bezug auf verschiedene Tageszeiten eintheilten, ihn eintheilten in die Verehrung der Tagsonne und der unsichtbaren Nachtsonne, Symbole zugleich des Lebens und des Todes, der zu neuem Aufgang führt; [6]) kein Wunder aber auch, daß für das profane Volk irdische und näherliegende Symbole des Ewigen erfunden wurden: die Thiere des Nils und von den Pflanzen die Lotosblume, in deren Bewegungen beim Aufgange und Niedergange der Sonne man eine Handlung des Seelenlebens, eine Anbetung der Sonne zu erblicken glaubte.

1) Brugsch, Aus dem Orient, I, S. 45.

2) Brugsch, Histoire d'Egypte, I, S. 17.

3) Zwischen Abusimbel und Assuan, abseit des Nilthales und an anderen Orten sollen sich umgekehrt isolirte steile pyramidale Felsen finden, die sich fast wie Menschenwerk ausnehmen. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, daß diese den Pyramiden zum Vorbild gedient. Ritter, Erdkunde, I, S. 628—629.

4) Bei Ritter, a. a. O., S. 821.

5) Nur bis in die Gegend von Memphis dringen die Winterregen vor. In den oberen Gegenden des Nilthales bis Assuan kommen nur an einzelnen Bergen plötzliche Gewitterschauer vor. Vgl. Ritter a. a. O., S. 709 mit Grisebach, Vegetation der Erde II, S. 78.

6) Paul Pierret: Le dogme de la résurrection chez les anciens Egyptiens. Paris, Franck, 1871, S. 2 u. S. 17.

Von einer empfindsameren Naturanschauung, wie sie uns modernen nordischen Völkern gegeben ist, oder auch nur in dem Maße, wie wir sie bei den Griechen finden, konnte in so einfachen und, bis auf den kaum heute erklärten Rest, welcher durch Glauben und Aberglauben ausgefüllt wurde, leicht durchschaubaren natürlichen und landschaftlichen Verhältnissen von selbst keine Rede sein. Keine Wolken jagten in verschiedenen und phantastischen Bildungen am Himmel dahin; keine wechselnden, die Landschaft beseelenden Beleuchtungen, wie sie den wechselnden Wolkenbildungen anderer Gegenden entspringen, zogen das Auge daher auf sich. Keine Laubwaldungen bedeckten mit kühlendem Schatten und geheimnißvollem Dunkel die Höhen, welche das Nilthal begrenzten; kein murmelnder Bach sprang aus klarer Waldquelle durch blumige Gründe zum heiligen Strome hinab. Einförmig, wie die ägyptische Natur, stets auf dieselben bekannten Gegenstände gerichtet, ist daher auch die Naturanschauung der alten Aegypter gewesen.

An Zeugnissen dieser Naturanschauung fehlt es schon in ihrer erhaltenen Literatur keineswegs ganz. Die ägyptische Prosa, wie sie uns z. B. in dem sehr alten Moraltraktat der Pariser Bibliothek [1]) oder in Briefen [2]) oder in den historischen Berichten der großen Monumente erhalten ist, ist an sich klar und nicht eben bilderreich, erhält aber durch die Häufungen von Titeln und Beiwörtern gelegentlich einen schwülstig orientalischen Anflug. Den behandelten Gegenständen nach ist sie natürlich in der Regel gar nicht geeignet, etwaige Naturanschauungen wiederzuspiegeln. Doch kommen in den Briefen hie und da Beschreibungen von Fruchtgärten und Feldern vor. [3]) Reisebeschreibungen pflegen in dieser Beziehung am ergiebigsten zu sein, und ein glücklicher Zufall hat es gewollt, daß uns eine solche Reisebeschreibung eines ägyptischen Offiziers auf dem Papyrus Anastasi erhalten ist, wobei uns die aufgeworfene Frage, ob der Reisebericht fingirt, oder ob eine wirkliche Reise geschildert sei, ziemlich gleichgiltig sein kann. Natürlich ist es keine Vergnügungs-, sondern eine Berufsreise, die beschrieben wird; und so wenig wir Spuren einer freudigen Hingabe an die trostlose Natur, durch die der Reisende pilgerte, finden, noch zu finden erwarten können, so sehr zeugen doch einige Stellen, in denen die Felsen, Schluchten und Kiesel, die Abgründe an der einen Seite, die senkrecht aufsteigenden Berge an der andern Seite des Weges beschrieben werden, [4]) von einer aufmerksamen, wenngleich keineswegs sympathischen Naturbetrachtung. Beschreibungen finden sich gelegentlich auch im Todtenbuch, z. B. im 110. Kapitel, wo der himmlische Nil mit seinen Kanälen als ohne Schlangen, Fische und Inseln charakterisirt wird, während Kornhalme von kolossaler Größe an seinen Ufern wachsen sollen. [5]) Das Märchen des Schriftstellers Annana, welches in dem s. g. Papyrus d'Orbigney erhalten ist, bildet schon den Uebergang zur Poesie. [6]) Eigentliche Naturschilderungen kommen in demselben nicht vor. Nur zeigt das Hineinspielen des Zedernbaumes und Niles (oder Meeres) in die Geschichte, daß Bäume und Wasser doch ihre Rolle in der Phantasie der alten Aegypter spielten; ja, es kommt hier eine Art Belebung dieser natürlichen Gegenstände vor, welche die Mitte hält zwischen einer Beseelung der Natur, wie sie schon früh bei den griechischen Dichtern vorkam, und einer eigentlichen Personifizirung, wie sie sich in der griechischen Kunst anfangs als Mythus, später als Reflexion geltend machte. In den poetischen Hymnen aber, wie sie hier und da den historischen Berichten einverleibt sind und sich häufig auf den Grabsteinen als Anreden des Verstorbenen an den Gott finden, läßt sich jene monotone, aber keineswegs schwunglose Naturanschauung leicht erkennen. Schon der oft auch in bildlicher Darstellung wiederkehrende Vergleich des blauen Himmels mit dem blauen Ozeane, auf dem die Sonnenbarke dahinsteuert, hat etwas Originelles. [7]) Dieser Vergleich aber, wie viele der sehr oft sich wiederholenden Vergleiche des Königs mit der Sonne, mit dem

1) Brugsch, Histoire d'Egypte, I, S. 29.

2) G. Maspero, Du genre épistolaire chez les Egyptiens.

3) Maspero, a. a. O., S. 103.

4) Voyage d'un Egyptien, par Chabas, pag. 311 ff. Im Papyrus I, 23, $_3$; 24, $_3$.

5) Birch's Uebersetzung in Bunsen's: Egypt's place in universal history. London 1867. Vol. V, S. 244.

6) Es findet sich vollständig übersetzt bei Brugsch: Aus dem Orient, II, S. 7 ff. Man vgl. bes. S. 16.

7) Brugsch, Histoire, I, S. 58. Derselbe: Aeg. Denkm. des K. Mus. zu Berlin, S. 15 u. oft.

Löwen, mit einem goldnen Berge, der die ganze Erde erleuchtet, wie der Sonnenberg, u. dgl., ist von Haus aus mythisch und später typisch geworden: er entspringt keiner spontanen Naturanschauung mehr. Frischer und ursprünglicher lautet es, wenn auf dem zweiten Pylonen des Tempels von Medinet-Abu der schnelle Siegeslauf Ramses' III. mit dem reißenden Fluge der Gestirne verglichen wird, oder wenn es von dem ägyptischen Heere heißt, es sei „wie ein brüllender Löwe auf den Bergen,[1]) oder wenn die Frauen einmal als „schöne Palme" bezeichnet werden, „deren Frucht die zarte Liebe ist".[2]) Die selbständige Anschauung König Amenophis' IV., welcher den ganz reinen Sonnendienst wiederherstellen wollte, spricht sich auch in der natürlichen Empfindung aus, mit welcher es in einem der Gräber seiner Beamten in einem Loblied auf die Sonne heißt: Wenn sie aufgehe, so „verlassen die vierfüßigen Thiere ihr Lager und wandeln auf ihren Füßen, die Vögel erheben sich mit Freude in ihren Nestern und ihre Flügel breiten sich aus im Glanze der Sonnenscheibe".[3]) „Anbetung dir, wenn du im Himmelsozeane strahlst, um Leben zu spenden", heißt es auf einer großen Stele des Berliner Museums.[4]) Aber auch die Bäume werden gelegentlich in poetischen Verbindungen genannt. So lautet die Anrede an den Sonnengott auf einer anderen Berliner Stele: „Du Herr der Palme an Liebeswürdigkeiten";[5]) und auf einem dritten Grabsteine des Berliner Museums widmet der Verstorbene der das heilige Wasser des Lebens spendenden Sykomore der Nupte die Worte: „Ach Sykomorenbaum, der du angehörst der Göttin Nupte, gieb mir Wasser von dir!"[6]) Einige recht poetische Naturbilder kommen auch in dem die Thaten Ramses' II. verherrlichenden Epos des Pentaour vor, von dem ein Theil in dem von Rougé in's Französische übersetzten Papyrus Sallier erhalten ist. „Schleudre deine Flammen in's Antlitz deiner Feinde, wie die Sonne, wenn sie am Morgen aufgeht", heißt es an einer Stelle.[7]) Am Schlusse aber wird von Ramses Meiamoun gesagt, er ruhe nach seinen Kriegsthaten aus „in einem heiteren Leben, wie die Sonne in ihrer doppelten himmlischen Wohnung".[8])

Man sieht, was die Aegypter poetisch besonders anregte, waren der Himmel und die Sonne. Ihre höhere religiöse Anschauung war natürlich, wie bei fast allen Völkern, auf's Engste mit dieser ihrer Naturanschauung verknüpft. Ihre Naturanschauung, wie wir sie kennen gelernt, war überhaupt noch weit mehr eine religiöse, als eine künstlerische. Ihre nähere Umgebung im Nilthal scheint denn auch ihr poetisches Naturgefühl nicht angeregt zu haben; sie war zu einfach, sie mußte ihnen zu alltäglich-trivial erscheinen, um in Redewendungen des hohen Stils wiedergespiegelt zu werden.

Ganz anders aber verhält es sich mit den bildenden Künsten. Hier kann der Künstler an der Wiedergabe des Bekanntesten und Gewöhnlichsten seine Meisterschaft beweisen; und gerade in einem in sich abgeschlossenen, gegen alles Fremde abstoßenden Lande, wie Aegypten, konnte er kaum anders, als seine Formensprache der einheimischen Natur entlehnen. Es ist denn auch oft ausgesprochen worden, daß die Kunst keines anderen Landes so eng mit dessen Natur verwachsen ist, wie die ägyptische.[9]) Am Auffallendsten ist dies bei der Architektur. Auch die Architektur ist in Aegypten nur aus dem Wesen der Landesnatur zu erklären, nur im Zusammenhange mit ihr zu genießen: die schräggansteigenden Wände der Tempel erinnern an die Abhänge des libyschen Bergwalls; die Pyramiden mahnen an die isolirten Felsenpyramiden Unternubiens; bei den Säulen ist die Nachahmung von Pflanzen auf's Unzweideutigste ausgesprochen. Das Lotoskapitäl, als Lotosfrucht oder als Lotoskelch, ist eine unmittelbare Nachahmung des auf schlankem Stile emporragenden Gewächses; ja, anstatt der dicken Säulenstämme,

1) Brugsch, Histoire, I, S. 187.
2) Brugsch, Aus dem Orient, II, S. 67.
3) Brugsch, Histoire I, S. 120.
4) Derselbe, Berliner Mus., S. 19 ad no. 1375.
5) Ebenda, S. 18 ad no. 1375.
6) Ebenda, S. 17 oben. Vgl. Bötticher, Baumkultus der Hellenen, S. 498, § 2.
7) Brugsch, Histoire I, S. 144.
8) Ebenda, S. 145.
9) Ritter, Erdkunde a. a. O. S. 754. Schnaase, Gesch. d. bild. K. I, (2. Aufl. von C. v. Lützow) S. 377 ff.

welche in der winkligen Architektur mitunter aus zusammengehaltenen Rohrbündeln oder Lotosstengeln bestehen, kommen in der von den statischen Gesetzen wenigstens scheinbar emanzipirten, auf Wandbildern dargestellten Architektur Säulen vor, die, vielleicht auch in Nachahmungen von Holzkonstruktionen, nur aus dem einfachen Lotosstengel mit dem einfachen Lotoskelche als Kapitäl bestehen, [1]) das beste Zeichen des natürlichen Ursprungs seiner Säulenform. Ja, auch die Papyrusstaude scheint in einigen Fällen das Vorbild für die Säule abgegeben zu haben. Völlig realistisch ausgebreitet aber ist das Palmenkapitäl, von dem z. B. im großen Tempel zu Edfu vortreffliche Beispiele erhalten sind. Die Blätter einer ganzen Palmenkrone sind hier zum Korbe des Kapitäls gebogen: sogar die Fruchtstiele der Datteln und die Schuppen des Ansatzes und Stammes sind beibehalten. Ein Wechsel verschiedener Säulenformen in derselben Reihe vollendet den Eindruck der Mannichfaltigkeit des natürlichen Pflanzenwuchses, ein Eindruck, der von Schnaase (a. a. O., S. 378) mit dem der Mischung der Blumen auf der Flur verglichen wird.

Wie die genannten wesentlichen Bestandtheile der Architektur, hält sich aber auch die ägyptische Ornamentik an die Naturnachahmung. Rein geometrische Verzierungen sind selten, [2]) mehr oder weniger stilisirte pflanzliche Formen bilden die Regel. Besonders die Lotosblume liefert hier in Stielen, Knospen, Blättern und Blüthen einen unerschöpflichen Reichthum von Motiven. An den Sockeln sprießt sie hier und da wie in natürlicher Bildung aus dem Boden hervor, doch regelmäßig gereiht und in genauer Abwechslung von Knospen, Blüthen und Früchten, also doch architektonischer stilisirt, als die im Allgemeinen ähnlich angebrachten, aber naturalistischer gehaltenen Pflanzendarstellungen an den Sockeln pompejanischer Zimmer. An den ägyptischen Sockeln erscheint manchmal in blauen Zickzacklinien das Wasser darunter, aus dem die Stengel emporschießen. In Verbindung mit andern Blumen kommt sie auch an Friesen und am Kranzgesimse oft vor. [3]) Wenn ich die ornamentale Verwendung aller dieser Naturgegenstände hier hervorhebe, so braucht das von Anderen betonte symbolische Element deshalb übrigens nicht ausgeschlossen gewesen zu sein. Im Innern einiger Tempel trägt ferner schon bei den alten Aegyptern die Decke das Abbild des Himmelsgewölbes, besonders des gestirnten Himmels, den zu erforschen ihre Astronomen sich früh angelegen sein ließen: so vor allen Dingen in dem auch mit astronomischen Wandgemälden geschmückten großen Tempel zu Denderah, wo goldene Sterne auf blauem Grunde die Decke des Säulenraumes schmücken, in einem inneren Gemache aber alle extrazodiakalen Konstellationen dargestellt sind, auf der einen Seite die des nördlichen, auf der anderen die des südlichen Himmels. [4]) Auch in Medinet-Abu befindet sich eine gestirnte Decke; [5]) und auch das Ramesseion zu Theben ist mit astronomischen Darstellungen geschmückt. [6]) Die Sonne dagegen, besonders als Symbol der Wahrheit mit Flügeln versehen, ist ein oft wiederkehrendes, bedeutsames Ornament über den Tempeleingängen.

Wie sehr die ganze ägyptische Architektur in der Anlage sowohl wie im Schmucke auf Naturanschauungen, theils religiös-symbolischen, theils aber doch auch sicher künstlerisch gedachten, und zwar auf den Aegyptern zugänglichen Naturanschauungen beruht, dürfte durch das Gesagte wohl klar geworden sein. „Das ganze Gebäude ist", wie Schnaase am angeführten Orte bemerkt, „gewissermaßen ein phantastisches Bild der Natur in ihrer Erstarrung", und zwar, fügen wir hinzu, der ägyptischen Natur in allen ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten.

---

1) Z. B. Rosellini, I monumenti dell' Egitto e della Nubia Vol. I, tav. XVIII; und Prisse d'Avennes, Atlas zur Hist. de l'art Egyptien unter Architecture auf verschiedenen der (nicht numerirten) mit constructions en bois unterschriebenen Tafeln des großen unvollendeten Werkes, dessen Text noch nicht erschienen ist.

2) Daß sie gar nicht vorkämen, wie Schnaase a. a. O., S. 377 annimmt, ist nicht richtig. Man sehe dagegen Prisse d'Avennes a. a. O. auf versch. Tafeln unter Architecture, ornementations des plafonds, couronnements, bordures et soubassements; auch Semper, Stil, I, Tfl. XI, 1, 2, 4, 5, 6 nach Wilkinson.

3) Eine reiche Auswahl solcher pflanzlicher Ornamente sind bei Prisse d'Avennes a. a. O. abgebildet.

4) Ritter, a. a. O. S. 765.

5) Nach Champollion bei Brugsch, Hist. I, S. 188.

6) Ebenda, S. 161.

Eine künstlerische Naturnachahmung kann aber doch von allen Künsten am wenigsten der Architektur zukommen. Die Malerei allein besitzt die Mittel, die landschaftliche Natur mit dem Scheine der Wirklichkeit, oder sagen wir der Wahrheit, wiederzugeben; aber freilich nicht jede Malerei, die sich so nennt, sondern nur die vollendete, ihrer eigensten Mittel sich bewußte Stufe dieser Kunst. Wir werden wohlthun, an die Untersuchung der ägyptischen Malerei in dieser Beziehung mit beträchtlicher Skepsis heranzugehen.

Zu der Ausbildung einer Landschaftsmalerei gehört als Vorbedingung die Befähigung und der Wille des Künstlers, die Landschaft als selbständiges Ganzes aufzufassen und zu genießen. Die ägyptische Landschaft in ihrer räumlich beschränkten und monotonen Eigenartigkeit aber konnte einen solchen selbständigen landschaftlichen Natursinn nicht begünstigen; und wir haben bei ihren Bewohnern, trotz aller religiösen Liebe, mit der sie den einzelnen Haupterscheinungen der Natur gegenübertraten, und trotz der Neigung, die Architektur unbewußt zu einem Stücke der Landschaft zu machen, einen solchen auf das Ganze gerichteten und sich selbst genügenden Natursinn denn auch in der That nicht gefunden. Vor allen Dingen aber gehört zu der Möglichkeit einer eigentlichen Landschaftsmalerei, daß die Malerei überhaupt technisch emanzipirt und weit genug ausgebildet sei, um landschaftlich Zusammenhängendes wenigstens mit einigem Anschein der Wahrheit nachbilden zu können: daß ihr also ausreichende Farbentöne in ausreichenden Mischungen zu Gebote stehen; daß sie Licht und Schatten und Uebergänge im Kolorit darzustellen vermöge; daß sie die Gesetze der Perspektive anzuwenden verstehe. Alle diese Voraussetzungen fehlen der ägyptischen Malerei. Wie die Architektur mit der Landschaft Aegyptens zusammenhängt, so hängt die Malerei dieses Landes mit seiner Architektur zusammen. Vom farbigen, wirklichen oder versenkten Relief kaum zu unterscheiden, steht sie, wie dieses, im Dienste der Architektur; ja, der Bilderschmuck der ägyptischen Tempel und Gräber dient nicht der Architektur, er dient in vielleicht noch größerer Abhängigkeit der Geschichte. Die ägyptischen Gemälde wollen in erster Linie berichten, erzählen, beschreiben; oder sie sind gar nur Illustrationen zu den hieroglyphischen, von ihnen natürlich trotz ihrer Bilderzeichen streng zu unterscheidenden Rieseninschriften, mit denen zugleich sie die Wände bedecken. Und ähnlich verhält es sich mit den vignettenartigen Darstellungen, welche den Papyrusschriften illustrirend eingefügt sind und, auch wo sie einen Papyrus ganz ausfüllen, schwerlich eine völlig selbständige künstlerische Bedeutung haben.

Auch fehlen der ägyptischen Malerei die technischen Mittel zu einem völlig freien und echt malerischen Auftreten. Mit lebhaften, aber einfachen und die Natur nur annähernd nachahmenden Farben operirt sie. Von Licht- und Schattenwirkungen, von Modellirungen u. s. w. findet sich kaum eine Spur, wenngleich das Durchscheinen des Körpers durch leichte Gewänder nicht selten durch die gebrochene Farbe mit realistischer Intention dargestellt ist. Bei aller Bestimmtheit und Sicherheit innerhalb ihrer Grenzen bringt sie es doch nicht einmal dazu, Profilansichten und Frontansichten von Menschen völlig auseinanderzuhalten. Sie behält, soweit sie sich überhaupt von der Plastik emanzipirt hat, doch immer noch etwas Reliefmäßiges, oder, nach einem glücklichen Ausdrucke Schnaase's, Silhouettenartiges. Von Perspektive findet sich vollends keine Spur. Wo Figuren hinter einander gemalt werden sollen, werden die Umrisse verdoppelt, wobei es vorkommt, daß die entfernteren Figuren geradezu größer gemalt sind, als die näheren; oder sie werden völlig übereinander gestellt, in ganzer Gestalt, die Füße des Hintermannes noch durch einen Zwischenraum vom Kopfe des Vordermannes getrennt; ein Verfahren, von dem man doch kaum behaupten kann, daß es an die Naturbeobachtung anknüpfe, nach welcher entferntere Gegenstände bis zur Horizonthöhe höher zu liegen scheinen, als die näheren. Kurz, die ganze ägyptische Malerei ist aus lauter Eigenschaften zusammengesetzt, die das volle Gegentheil von den Voraussetzungen einer Landschaftsmalerei enthalten.

Es versteht sich daher von selbst, daß wir nach einer eigentlichen Landschaftsmalerei bei den Aegyptern nicht suchen dürfen.

(Schluß folgt.)

Zur Baugeschichte von St. Peter in Rom.

Erwiederung auf Rud. Redtenbacher's Beiträge.

In den Heften 9 und 10 des IX. Bandes dieser Zeitschrift hat Herr Architekt Redtenbacher eine sehr verdienstvolle Studie zur Baugeschichte von St. Peter mitgetheilt. Zum ersten Male veröffentlicht er darin einige der wichtigsten von den Entwürfen, die ich in meinen Notizen über diesen Gegenstand beschrieben hatte, und unterzieht letztere einer kritischen Untersuchung. Sein Streben, die neuen Dokumente mit den alten spärlichen bisher gekannten Traditionen in Uebereinstimmung zu bringen, ist durchaus wohlbegründet. Es war sogar wünschenswerth, daß sich Jemand einmal die Mühe gäbe, dieses gründlich zu versuchen und eine letzte Lanze für die alte Meinung zu brechen.

Ich wünsche daher umsomehr, hier Herrn Redtenbacher für die Art, wie er meine Notizen besprochen, zu danken, als seine von der meinen so sehr verschiedene Ansicht über zwei der Hauptpunkte mir die Gelegenheit verschafft, hoffentlich unzweideutige Beweise für meine Anschauungsweise beizubringen, damit das Licht, welches aus den neuen Dokumenten sich entwickelt, um so heller strahle, und die Schatten, welche seit drei Jahrhunderten die Wahrheit verdunkelten, endlich auf immer beseitigt werden.

Ich hätte vielleicht mich damit begnügen können, in meinem in der Publikation begriffenen, seit 1868 versprochenen Werke[1]) auf Herrn Redtenbacher's Ansichten zu erwiedern. In dieser Zeitschrift jedoch dürfte meine Beweisführung Manchem erreichbarer sein, und es ist auch nöthig, daß mein Werk bei seinem Erscheinen nicht etwa sogleich mit Mißtrauen aufgenommen werde.

Das Hauptresultat von Redtenbacher's Kritik besteht in den folgenden zwei Vermuthungen:

1. Der Grundriß Giuliano da Sangallo's (Heft 10, Fig. II) sei vor dem Neubaue Bramante's entstanden, und nicht, wie ich behaupte, erst nach dem Tode des letzteren.

2. Die Rothstiftzeichnung (Heft 9, Fig. D), die ich aufgefunden habe, und ohne Schwanken dem Bramante zuschreibe, wäre eher ein Werk Peruzzi's.

Die richtige Lösung dieser zwei Fragen ist die Grundlage zur ganzen Baugeschichte von St. Peter. Sollte Herr Redtenbacher Recht haben, so beweist er nicht nur, daß 1. die bisherige Tradition der Wahrheit gemäß, sondern 2., daß Guiliano da Sangallo der eigentliche Schöpfer von St. Peter, 3. Bramante aber ein unselbständiger, unkonsequenter Kopist Giuliano's sei. — Herr Redtenbacher hat freilich nicht entfernt daran gedacht, die Punkte 2 und 3 aufzustellen, sie sind aber die nothwendigen Konsequenzen seiner Hypothesen. Führen diese also in Nr. 1 zu einer Befestigung des bisher Geglaubten, so sind die Folgen 2 und 3 ebenso demselben entgegengesetzt.

Ist aber meine Anschauungsweise die richtige, so wird nicht nur mancher Vorwurf, den man Bramante in Betreff der Stärke seiner Pfeiler gemacht hatte, berichtigt, manche Ueberlieferung beseitigt, sondern auch viele Textstellen Vasari's werden auf eine Weise erklärbar, die den neuen Anschauungen nicht widersprechen.

Nicht nur in Fig. II, sondern auch in den beiden anderen Grundrissen Giuliano's, die wir kennen, sind schon folgende Theile in Form und Maaßen mit den entsprechenden Theilen der heutigen Basilika identisch:

1) Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, von H. von Geymüller. 50 Tafeln in Fol. mit deutschem und französischem Texte. Paris, J. Baudry, und Wien, Lehmann & Wentzel.

1. Der Durchmesser der großen Kuppel.
2. Die vier großen Kuppelpfeiler (Piloni).
3. Die Breite der vier Kreuzarme.
4. Die Spannung der Arkaden.
5. Der Durchmesser der Nebenkuppeln.
6. Die gekuppelte Pilasterordnung mit Nischen, welche Piloni und Pfeiler gliedern.

Das heißt, gerade alle Teile, die das Wesen nicht nur der jetzigen Basilika, sondern des Neuen Stils, des „St. Peter=Stils" bilden, wären Schöpfungen eines Giuliano Giamberti da Sangallo! Nicht einmal Vasari denkt daran, seinem Landsmanne solche Ehre auch nur zuzumuthen. Wo bliebe da noch Etwas für Bramante übrig?!

Nicht aus Toscana, sagt mit Recht Jacob Burckhardt, stammen diese Pfeiler, sondern aus der Lombardei. In jüngeren Jahren, in St. Lorenzo in Mailand, ging für Bramante das Licht auf, wo die Wahrheit bei Kuppelbauten zu suchen sei, und er blieb ihr immer treu, so weit es die Verhältnisse gestatteten. S. Maria delle Grazie, Canepa Nuova, Todi (?), der Dom von Pavia sind unermüdliche Bestrebungen nach jenem Ideale, welches ihm am Anfange seiner Laufbahn in St. Lorenzo offenbart wurde, am Schlusse aber seines Lebens endlich in den Plänen für St. Peter in Rom klar und vollendet, einem Werke der vollkommenen Natur vergleichbar, zu lösen gestattet werden sollte. Michel Angelo nannte diesen Plan die „Wahrheit" und an diese Wahrheit und an Bramante darf man glauben. — Was finden wir nun in dem Plane Giuliano's? Alle Elemente, die Bramante geschaffen und theilweise ausgeführt hatte, werden hier auf eine möglichst unharmonische, ihrem Wesen widersprechende Weise mit einigen florentinischen zusammengewürfelt, und ein Flickwerk hergestellt, welches Redtenbacher mit Recht als sehr zahm im Vergleich zu Bramante's griechischem Kreuze (Fig. B) aussehend bezeichnet. Wären also diese Pläne Giuliano's vor denjenigen Bramante's entstanden, so hätte letzterer, nachdem er mit einem weit schöneren Entwurfe den Papst im Sturm erobert hatte, seinen eigenen Plan aufgeben, und fast alle Formen und Maaße Giuliano's, seines besiegten Nebenbuhlers, aufnehmen müssen, allerdings etwas mehr Ordnung hineinbringend! Das sollte Bramante gethan haben, und einem Manne gegenüber, wie Julius II., der aus richtiger Erkenntniß der großen Ueberlegenheit Bramante's sich nicht gescheut hatte, seinen treuen Hausarchitekten Giuliano aufzugeben! Jedermann wird zugeben, daß das unmöglich ist. Es muß Herrn Redtenbacher entgangen sein, daß die Maaße der oben bezeichneten Theile absolut diejenigen der jetzigen Kirche sind, blos mit solchen kleinen Abweichungen, die durch die Umwandlung des braccio fiorentino in den palmo romano entstehen; sonst hätte er zu Gunsten Giuliano's und seiner Ansicht nicht Folgendes geschrieben, um so mehr da er später natürlich zugiebt, daß die Nachfolger Bramante's dem, was er ausgeführt, Rechnung tragen mußten: „Giuliano und Bramante stehen sich in der ganzen Sache zu entschieden gegenüber, und sind zu selbständige Künstler, als daß es wahrscheinlich wäre, daß einer die Kunstmotive des anderen in seine Pläne aufgenommen und damit sich vielleicht selbst in ein zweifelhaftes Licht gestellt hätte." Ist dieses für Giuliano richtig, wie ich gern zugebe, so muß es Herr Redtenbacher „a fortiori" für die Verhältnisse Bramante's gelten lassen, und das Vorhandensein seiner zahlreichen Elemente, inklusive der Chorumgänge, beweist somit auf's bestimmteste „daß diese Grundrisse Giuliano's nach Bramante's Tode entstanden sind, da Giuliano die ausgeführten Theile Bramante's aufnehmen mußte."

Daß aber die, in den Plänen Giuliano's, mit der heutigen Basilika übereinstimmenden Theile nicht etwa das Resultat der Verstärkungen seien, welche nach Bramante's Tode vorgenommen worden sein sollen, sondern „tale quale" aus seinem Baue übernommen worden sind geht aus folgenden zwei Zeichnungen deutlich hervor:

Die erste ist eine genau aufgetragene, mit allen Maaßen versehene Zeichnung Antonio da Sangallo's (Picconi)[1]. Sie stellt den Pilone der heil. Veronica mit der linken Hälfte des provisorischen Chores vor. Letzteren hatte Bramante auf die Fundamente Rosselino's gebaut

1) Geymüller, Entwürfe für St. Peter, Tafel 23.

und gewölbt [1]) und Peruzzi vollendete seine äußere Peperin-Verkleidung, [2]) nach 1580 wurde er abgetragen.

Die Umrisse und Maaße dieses „Pilone" (unter welchem der Grundstein gelegt wurde) sind absolut die heutigen, nur eine der viel später von Antonio zugemauerten, 40 Palmen weiten Nischen ist noch offen. An der äußeren diagonalen Ecke des Pilone, welche einen der vier Pfeiler der Nebenkuppel bildet, ist ein Stück Neubau, nicht im Verbande, angelehnt, hinter welchem der Umriß des Pilone fortläuft, so daß man sicher sieht, daß er später als der Pilone ist; er stellt eine ebenfalls 40 Palmen breite Nische vor, welche die Arkade abschließt, und beweist, daß die zwei westlichen Nebenkuppeln aufgegeben werden sollten. In diesem Anbaue steht in der unzweideutigen Handschrift Antonio's: „fra jochōdo". Aus diesem geht der klare Beweis hervor, daß die jetzigen Piloni (mit den 40 Palmen weiten Nischen) diejenigen sind, welche Bramante zuletzt entwarf und ausführte. Folgende Thatsachen beweisen es:

1. Fra Giocondo starb schon 1515 zwischen Juli und September, nicht erst 1518 oder 1519, wie früher geglaubt wurde. [3])

2. Das Dreiblatt der Dombaumeister nach Bramante's Tode, hätten sie eine äußere Verstärkung der Piloni beschlossen, würde diese jedenfalls nicht bestimmt haben, ohne auch die Grundrißgestalt der veränderten anstoßenden Theile festzustellen, um dieselben im Verbande mit der Piloniverstärkung auszuführen, was nicht geschehen, da der Bau Fra Giocondo's ein Anbau ist.

3. Dieser Anbau müßte folglich, im Zeitraume von weniger als anderthalb Jahren, seitens des Dreiblattes zwei Baupläne, nach welchen beiden gebaut worden wäre, voraussetzen lassen.

4. Sind die großen 40 Palmen breiten Nischen von Bramante, so ist auch der ganze Pilone von ihm, weil sie überhaupt architektonisch nur bei der hier vorhandenen Pilonengestalt möglich sind.

5. Wollte man aber glauben, die großen Nischen rühren von dem Baumeistertrio her, so müßte man ihm nicht nur einen Umbau der Pfeiler in solchem Maaße zumuthen, daß er kaum in einem Jahre hätte entstehen können, sondern besonders hätten diese Nischen nur durch eine Schwächung der Piloni hergestellt werden können, die man ja vor Allem vermeiden wollte, und welche damals den Einsturz der Bramante'schen Riesenbögen wohl zur Folge gehabt hätte.

Daß diese Piloni von Bramante sind, geht endlich noch aus dem Studium der hochwichtigen Rothstiftzeichnung [4]) hervor, und andererseits werden sie dazu beitragen, zu beweisen, daß dieses Blatt nur von Bramante sein kann.

Herr Redtenbacher hat nun zwar die Gründe, weßhalb ich in meinen Notizen diesen Entwurf ohne Schwanken dem Bramante zuschrieb, nicht widerlegt, jedoch gebe ich zu, daß er einen derselben scheinbar weniger zwingend gemacht hat, als ich ihn aufgestellt. Nämlich denjenigen des Vorhandenseins der alten Basilika, deren westliche Theile von Bramante „so weit wie sein Neubau damals dazu nöthigte und keine Säule weiter" abgetragen wurden; daraus schloß ich, „keiner seiner Nachfolger hätte mehr ein Interesse daran gehabt, bei einem Entwurfe diese Theile noch zu berücksichtigen." Darauf erwidert Herr Redtenbacher: „Jeder vorsichtige Architekt hatte Grund genug, diese Fundamente in seinem Plan zu berücksichtigen, da er ebenso gut darüber sich klar sein mußte, auf was er hinausbaute, als andererseits diese Fundamente ihm als willkommene Stützpunkte für Gerüste dienen konnten." Diese Bemerkung ist allerdings

1) Vasari, Vita di Bramante. VII. 136. Fece ancora volgere la cappella principale dove è la nicchia, etc.

2) Vasari, V. di Peruzzi. VIII, 228, — e finì in San Piero la facciata della cappella maggiore di peperigni, gia stata cominciata da Bramante.

3) Memorie dell' Istituto Veneto, vol. IX, p. 395. Cicogna, Vita e opere di Marc Antonio Michiel. Diario Michiel, p. 192. Adi primo settembre 1515. — In questi giorni morse a Roma Fra Giocondo architetto, — und ebendaselbst Sanuto, vol. XX. Diarii, p. 335 a. 1515. Et per lettere particular vidi etiam era morto li a roma. fra giocondo architetto nominato assa in la mia historia, era vecchio, e mal conditionato docto et in grecho et latino. — Diese wichtige Notiz verdanke ich der gütigen Mittheilung des Herrn v. Reumont.

4) v. Geymüller, Entwürfe für St. Peter, Tafeln 7, 8, 9.

ganz richtig, es läßt sich aber darauf erwidern, daß 1. nicht die Fundamente der alten Basilika hier aufgezeichnet sind, sondern die Mauern selbst und alle diejenigen Säulen, die jedenfalls nicht mehr standen. 2. Sind diese Säulen sogar da angegeben, wo sie mitten im Mauerwerk Bramante's, namentlich in den Piloni gestanden hätten, wo weder ihre genaue Stelle noch die Gestalt ihrer Fundamente mehr ermittelt werden konnten, also weder Peruzzi noch irgend ein Nachfolger Bramante's einen Zweck bei ihrer Angabe gehabt hätte.

Wäre diese Studie nun, wie H. Redtenbacher vermuthen möchte, von Peruzzi, der erst 1520 die Leitung des Baues erhielt, so müßte sie doch wenigstens einige der von Bramante und seinen drei Nachfolgern ausgeführten recht bedeutenden Theile als bestimmt gegebene Punkte, bestimmt angedeutet aufweisen. Dies ist mit Ausnahme der Basilika Constantin's und der Fundamente Rosselino's nirgends der Fall. Ja statt des Fundamentes Rosselino's müßte man den provisorischen Chor aufgezeichnet sehen mit der Gliederung, die Bramante ihm gab, wie er sich deutlich in zwei der Studien Giuliano's und in fast allen Zeichnungen Peruzzi's und Antonio da Sangallo's findet.

Hier aber im Gegentheil hat der Autor dieser Studie an allen Punkten, an allen Elementen des Planes, unermüdet (und mit einer Ueberfülle von Ideen, wie H. Redtenbacher sagt) studirt und nach der ersehnten Lösung gestrebt. Nur Eins ist sicher vorauszusetzen: der Meister war schon über die Gesammtform und die maßgebenden Grundzüge des Planes im Reinen, gerade über diejenigen, welche das Wesen des „St. Peter-Stils" ausmachen. Das ist die Centralkuppel auf vier Piloni ruhend; um dieselben herum ein quadratbildendes Seitenschiff mit vier Eckkuppeln (Nebenkuppeln), in welche die sechs oder acht Haupteingänge, mit Portiken davor, münden, Eingänge, die zwischen den Kreuzarmen und den Thürmen, welche die Ecken der ganzen Anlage befestigen, gelegen sind.

Unter diesen Elementen sind es gerade die Piloni, deren Gestalt der Meister mit Eifer sucht. Der Ausgangspunkt ist der erste links, viel schwächer als die heutigen, in Form und Größe denen des Bramante'schen Planes B nahe verwandt. In den drei übrigen Piloni hat er eine Form und Gliederung erfunden, welche, wie jeder Architekt zugeben wird, die der heutigen Kuppelpfeiler ist. Nur sind sie viel stärker, 105 Palmen statt 85 wie jetzt, und die äußeren Ecken, welche zugleich Pfeiler der Nebenkuppeln sind, bilden eine schräge Fläche von 20 Palmen statt von blos drei, daher sie, wie in Bramante's Plan B, mit einer Nische gegliedert sind. Die Nebenkuppeln ruhen folglich auf einem unregelmäßigen Achteck, statt auf einem Quadrate, und dieses Faktum ist in jeder wirklichen Studie zu St. Peter ein ziemlich sicherer Beweis dafür, daß die besagte Studie älter ist, als der Grundriß Bramante's, nach welchem er mit den jetzigen Piloni den Bau von St. Peter anfing. Kein Entwurf eines Nachfolgers von Bramante kann eine größere Schräge als die jetzige von drei Palmen aufweisen, da sie entweder 1. blos durch eine unmögliche Schwächung oder 2. durch eine so große, den ganzen Plan von St. Peter umwälzende Verstärkung hätte erzielt werden können.

Auch werden hier zwei Motive zu den Chorumgängen gesucht, die von allen späteren, unter sich fast übereinstimmenden, sehr abweichen.

Daß diese Studie in allem Ernste für Neu-St. Peter gemacht worden, und nicht zu irgend einem anderen Gebäude der Welt, kann Niemand läugnen, auch Niemand sie für eine bloße Phantasie halten.

Wäre aber diese Studie von Peruzzi oder sonst einem Nachfolger Bramante's, so würde sie seine Absicht beurkunden, keinen Stein von der Riesenarbeit, welche Bramante und seine Nachfolger Giuliano da S. Gallo, Fra Giocondo und Raffael in 16 Jahren ausgeführt hatten, stehen zu lassen, denn die Kuppel hier ist auf 200 Palmen Durchmesser berechnet, Bramante gab ihr nur 189. Die Nebenkuppeln sind auf 100 P. berechnet, Bramante gab ihnen nur 60. Aus den nun einmal kleiner ausgeführten Elementen konnte kein Mensch, also auch nicht Peruzzi, die hier größer beabsichtigten Theile erzielen wollen, ohne alle vorhandenen zuerst abzutragen!

Diese Rothstiftstudie ist also sicher von Donato Bramante, und sie kann nur von ihm sein!

Sie beweist, wie ich schon in meinen Notizen gesagt, daß weder diese Studie D, noch der Grundriß B, obgleich den Medaillen am verwandtesten, denjenigen Plan zeigen, welchen Bramante schließlich auszuführen anfing; die Skizze, die ich mit No. 2 bezeichnet [1]), zeigt dagegen schon auf einem Quadrat ruhende Nebenkuppeln und das „Werden" des definitiven Chorumganges, welches somit auch von Bramante (im Anklange sogar in der Säulenhöhe an die Nischen des Pantheons) erfunden und nicht von Giuliano herübergenommen worden ist. Daß aber der Grundriß B, unterzeichnet „Bramante Arch. & Pit.", der Vorlage-Plan ist, mit welchem er „mise tutta l'opera in confusione", das heißt Giuliano da Sangallo, und alle damals lebenden Architekten ein für alle Mal, besonders bei Julius II. aus dem Felde schlug, und auch alle späteren noch aus dem Felde geschlagen hätte, will ich gern zugeben.

Herr Redtenbacher hatte Recht, wenn er Seite 270 die Entfernung von 180 Palmen in der Skizze No. 3 als zu gering bezeichnet. In Folge seiner Bemerkung habe ich dieses Maaß nochmals geprüft und entdeckt, daß meine Angabe irrthümlich ist. — Die Entfernung zwischen der Kirche und dem hofumschließenden Portikus ist 300 oder 310 Palmen, gerade die Hälfte des Façadenquadrats, welches die Thürme einrahmen, also gerade die Entfernung, welche dazu nöthigte, das Monument von der vortheilhaftesten Distanz aus zu betrachten. Diese Studie ist jedenfalls für St. Peter, [2]) und wenn auch vielleicht nicht ausführbar (die Sixtina war damals noch nicht von „Michelangelo" ausgemalt), doch von hohem Interesse als das vorstellend, was der größte Meister der Baukunst, wäre es auch nur vorübergehend, als „wünschbar" eradtet haben mochte.

H. Redtenbacher's Eintheilung der Zeichnungen in Entwürfe, Nebenprodukte 2c. ist ganz richtig; mit dem Worte Entwürfe wollte ich überhaupt nur Nichtausgeführtes im Gegensatze zu ausgeführten Theilen bezeichnen. Auch bekenne ich, daß ich in meinen Notizen, zu sehr der hergebrachten Ueberlieferung folgend, die zahlreichen Studien Antonio da Sangallo's nicht gehörig gewürdigt hatte. Abgesehen von seinem berühmten, seit Michelangelo berüchtigten Modelle und den Vorstufen dazu, hat er eine ganze Reihe von Grundrissen und Façaden gezeichnet, die jedenfalls aus der Zeit herrühren, in welcher er wenigstens dem Einflusse seines Lehrers Bramante näher stand, für den er viel gezeichnet, als er, unter ihm stehend, die Anfänge des Baues mit gemacht hatte.

Die Aufnahme der Diocletians-Thermen betreffend bemerke ich, daß auch in Folge oftmaliger Vergleichung der Zahlen mit denen Peruzzi's ich nicht glaube, daß die meisten derselben von ihm herrühren, wie H. Redtenbacher und H. Carlo Pini glauben; einige, die Additionen am Rande, mögen von ihm sein, die Mehrzahl aber scheint von einer Hand in vorgerücktem Alter geschrieben worden zu sein. Bramante mochte die Thermen skizzirt haben, Peruzzi sogar ihm dabei geholfen oder die Zeichnung später besessen haben, wie vielleicht auch Giuliano da Sangallo, von dem H. Pini glaubt, daß die Worte Ĩ ttutto pamj 330, in blasser Tinte, mit welcher ebenfalls die Maaße 175—175 durchgestrichen sind, geschrieben seien; letzteres scheint mir auch der Fall zu sein (Bramante's Handschrift ist mir bis jetzt nicht mit Sicherheit bekannt). Wie dem auch sei, kann sie nicht wider die oben angeführte Beweisführung aufkommen; es steht immer die Annahme offen, sie sei schließlich nicht von derselben Hand gezeichnet wie die Blätter 1 bis 3, obgleich mir letzteres noch keineswegs bewiesen scheint.

Ferner sei es mir gestattet, noch über folgende Punkte der Artikel des H. Redtenbacher Einiges zu bemerken.

Seite 264 Anm. Die Medaillen von 35 Mm. Durchm. tragen unter der Façade von St. Peter blos „Vaticanus M.", dagegen giebt es größere von 55 Mm. Durchm. mit der Inschrift: Templi. Petri. Instauracio, wie der vergrößerte Stich des Agostino Veneziano [3]) zeigt, sie haben jedoch das Datum MCCCCCVI nicht um die Façade, sondern unter dem Bilde des Papstes; Stich und Medaillen sind kaum anders als conventionell zu deuten.

---

1) v. Geymüller, Entwürfe, Tafel 17.

2) Entwürfe für S. P. Tafel 19.

3) In meinen Notizen und bei Redtenbacher irrthümlich Antonio, statt Agostino, benannt; auch bezeichnete ich Salamanca als Stecher statt als Herausgeber.

Seite 266. Nicht erst Peruzzi und Antonio zeichneten auf karrirtem Papiere — schon Raffael's Grundriß zur Cappella Chigi in S. Maria del Popolo, ist auf solchem Papiere entworfen [1]), das Quadrat gleich $^1/_{30}$ Palm; endlich Bramante selbst, wie wir oben hoffentlich endgiltig bewiesen haben.

Seite 266 in der Anmerkung spricht Redtenbacher von einer Skizze Peruzzi's in rother Kreide; es muß dies auf einem Irrthum beruhen, denn die Pause derselben, die er mir gütigst mitgetheilt hat, ist nach einer Federskizze Antonio's, welches mir dieser Tage durch H. Conservator Pini, dem ich beide Pausen sandte, aufs bestimmteste bestätigt wurde. [2])

Seite 303 läßt H. Redtenbacher Bramante erst 1503 statt um 1500 nach Rom kommen, ohne Beweise dafür zu geben.

Seite 304. In der Beschreibung der Bauthätigkeit Bramante's glaubt H. Redtenbacher, daß „der dorische Bezirk für den Papst", und die „Hauptkapelle" ein und derselbe Bau seien. Herman Grimm [3]) hatte schon früher denselben Irrthum begangen. Daß Vasari's Angabe ganz richtig, ergiebt sich aus einer sehr wichtigen Zeichnung, den Neubau Bramante's, vom Mittelschiff der alten Basilika aus gesehen, darstellend, welche sich im Soane Museum zu London [4]) befindet. Vasari [5]) nennt cappella principale dove è la nicchia den provisorischen Chor Bramante's auf den Fundamenten Rosselino's erbaut, dagegen ornamento di ordine dorico bellissimo den Bezirk um den Altar der alten Basilika (unter der jetzigen Kuppel gelegen). Beide sind verschwunden. Dieselbe Zeichnung und der Stich H. Cock's beweisen, daß Bramante nicht das Hauptgesims unter dem Tambour, sondern das der Kreuzarme machte, ferner auch daß er keine Säule mehr von der alten Basilika abbrechen ließ, als absolut nöthig war. Was Redtenbacher über die Freske Vasari's Seite 304 sagt, ist mir nicht erklärlich, er hält das Südkreuz für das nördliche, und die runde Kirche der Madonna della febbre für einen runden Festungsthurm; meine Beschreibung im Buonarroti ist durchaus richtig.

Seite 308. Ob Michelangelo wirklich Ursache hatte, wegen unnöthiger Zerstörungen im alten S. Peter über Bramante zu klagen, und ob er es wirklich gethan hat, ist noch sehr die Frage, da eine Aufnahme und genaue Zeichnung aller Säulen mit der Bezeichnung ihrer Marmorarten, von der Hand Antonio da Sangallo's, in den Uffizien sich befindet. Sie weist „121 Colonne antiche ĩ chiesa Di Sto Pietro parte ĩ opa (opera d. h. stehend) e parte ĩ terra" nach, und 43 weitere von der Hand Peruzzi's, letztere wahrscheinlich im Atrium (42) stehend. Es wäre endlich Zeit, die Beschuldigungen, welche sicherlich von „Anhängern" des verdrängten Giuliano da Sangallo herrühren und dem Michelangelo als Rächer in den Mund gelegt worden sein dürften, genauer zu prüfen. Namentlich ist ein vielgelesener Biograph Michelangelo's gegen Bramante sehr ungerecht gewesen, hat ihn sogar als Architekten hinter Raffael gestellt. Er allein kann das einigermaßen wieder gutmachen. Wir hoffen, der Anblick der Bruchstücke der „infiniti disegni" Bramante's für St. Peter in unserem Werke werde H. Grimm auch einmal für Bramante begeistern. Er wird sehen, daß Bramante zwar nie Niedliches geleistet, daß er aber in der Großartigkeit der Konzeption, nicht nur in vollkommener Grazie und Harmonie der Verzierungen, alle anderen Baumeister übertroffen hat. Wenn H. Grimm mit seiner gewandten Feder einmal einen Vergleich zwischen Bramante und Michelangelo als Architekten schreiben wollte, so würde sich dadurch Einiges wieder gut machen lassen, um so mehr als Michelangelo nur an wahrer Größe gewinnen kann, wenn man recht betont, daß er ja selbst wiederholte, es sei die Architektur nicht sein Fach, weshalb wir auch gern manches in den Kreuz-Apsiden von St. Peter hier nicht zu genau untersuchen wollen. Wie wenig man auf die Aussagen eines Serlio rechnen kann, beweist sein Grundriß Raffael's; er ist ganz unbrauchbar. Nicht nur die Maaße der Mittel- und Seitenschiffe (92 P. und 46 P. statt 103 und 60), sondern deren Verhältnisse, eines

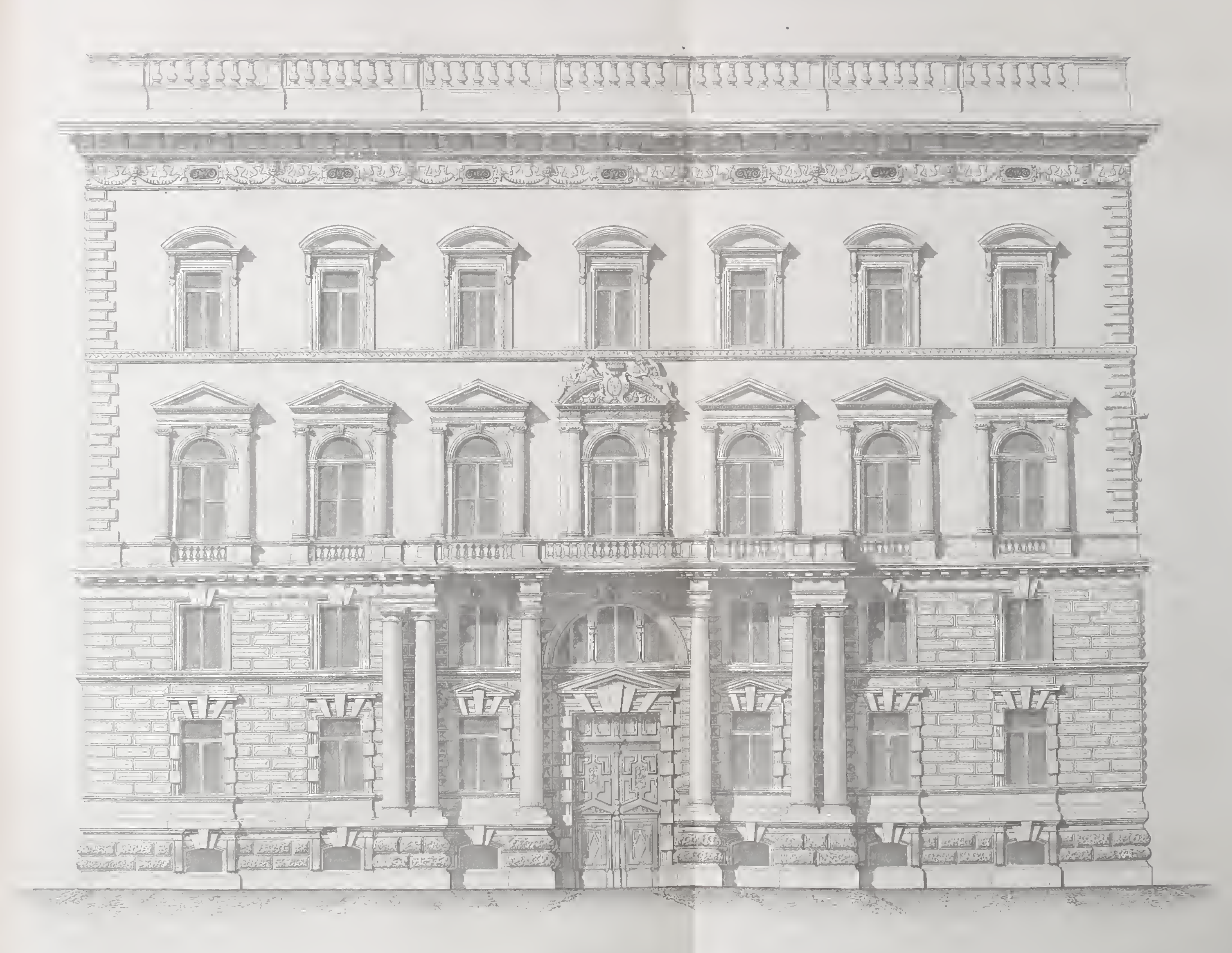
1) H. de Geymüller, Trois dessins d'architecture inédits de Raphael. Gazette des Beaux = Arts, 1870, p. 80.

2) Entwürfe für S. P. Tafel 39, Fig. 3.

3) Ueber Künstler und Kunstwerke I, 1865. S. 224.

4) Geymüller, Tafel 24.

5) Vasari, Vita di Bramante. VII, 136 und 137.



zum anderen, sind ganz unrichtig: was soll man erst vom Umgang und Portikus glauben. Die Gesammtidee mag richtig sein, da sie mit denen Giuliano's sehr verwandt ist: noch ein Grund, weshalb letztere nach Bramante entstanden sein müssen. Er zeigt jenes Langschiff, welches Antonio in seinem Memoriale als einen „vicholo, lungo stretto, scurissimo“ bezeichnet, dagegen sind jene „porte che passano dell'una chappella inell'atra, che sono infame, che paiono balestrere“ weggelassen, finden sich aber in den drei Studien Giuliano's wieder.

Peruzzi's Plan bei Serlio ist viel richtiger; auch paßt die Kuppel, die er Bramante zuschreibt, in ihren Maaßen auf die jetzigen d. h. definitiven Gurtbögen Bramante's, während diejenigen des Grundrisses B wie in seinem Dome von Pavia keinen Umgang um den Tambour ermöglichen. Letzterem Monumente, welches nur mit St. Peter, und zwar mehr im mittelalterlichen Geiste, an Schönheit zu vergleichen gewesen wäre,[1]) scheint sich der Grundriß B noch einigermaßen zu nähern. — Wenigstens lassen die blos 9 Palmen breiten Pilaster in einem Schiffe von 120 P. Spannung auf zwei Ordnungen schließen. Er beweist zum Schlusse nochmals, daß nicht nach Fig. B der Bau angefangen worden, da Bramante am 1. März 1508 seine Kapitäle kontraktlich[2]) 12 Palmen breit, d. h. die jetzigen, und nicht 9 bestellte. Diese schönen Kapitäle kann jedermann heute noch an den vier Piloni bewundern, besonders wenn er diejenigen Michelangelo's im Südkreuze zuerst gut betrachtet hat, der noch schlimmeren Maderna's nicht zu gedenken. Herr Redtenbacher hebt mit Recht die Aehnlichkeit zwischen Peruzzi's Grundriß bei Serlio, und der Studie D hervor; auch Peruzzi hat man mit den Lorbeeren Bramante's geschmückt, als man sagte, er habe den schönsten Plan zu St. Peter geliefert, ohne zu wissen, daß er, wie alle Nachfolger Bramante's, nur Variationen seines Thema's gemacht habe. Ein noch schönerer Grundriß auf der Akademie von S. Luca in Rom, dem Peruzzi zugeschrieben, beweist, daß er sich in demselben noch enger an Bramante anschloß, ja wahrscheinlich einen seiner letzten Entwürfe, wenn nicht den letzten, genau wiederholte.

Nicht Bramante auf Kosten Anderer zu erhöhen, ist meine Absicht, sondern ihm das Seinige wiederzugeben. Unglücklicher noch als sein großer Gefährte am Hofe Mailands, Lionardo da Vinci, dessen Meisterwerke wenigstens blos untergingen, haben Bramante's einzig dastehende Leistungen, sogar verstümmelt, noch in den Augen der Menge einem Anderen, schon zweimal unsterblichen, den höchsten Ruhm erworben. Gab es je ein herberes Loos?

Möchte es mir gelungen sein, in diesen Zeilen im Vereine mit H. Redtenbacher's früherem Artikel die richtige Sachlage endlich auf festen Boden gestellt zu haben!

Paris, 13. Januar 1875.

Heinrich von Geymüller.

---

1) Les estampes attribuées à Bramante au point de vue iconographique et architectonique par M. Courajod et H. de Geymüller. Paris chez Rapilly. 1874. P. 22.

2) Bibl. Chigi. Mss. H. 11. 22.



Kunstliteratur.

Wiener Neubauten. Unter Mitwirkung der Architekten H. v. Ferstel, E. u. H. v. Förster, Th. v. Hansen, Baron K. v. Hasenauer, J. v. Romano, F. Schmidt, A. v. Schwendenwein, G. Semper u. A. herausgegeben von C. v. Lützow und Ludwig Tischler. Gestochen unter Leitung von Ed. Obermayer. Wien, Lehmann u. Wentzel. Heft 1—4. 1874—75. Fol.

Mit Abbildung.

Das vorliegende Werk bildet den Anfang einer Reihe von Publikationen, welche die moderne Bauthätigkeit Wiens mit Einschluß der Dekoration umfassen sollen. Diese erste Serie, von der bis jetzt vier Hefte erschienen sind, gilt dem Privatbau. In einer zweiten sollen die öffentlichen Bauten, die Kirchen, Museen, Theater und anderen Schöpfungen der monumentalen Baukunst folgen. Die dritte endlich wird der inneren Ausstattung der Gebäude gewidmet sein.

Eine solche Publikation hat ihrer Natur nach einen doppelten Werth, einen idealen und einen praktischen. Sie soll einmal dem großartigen Schaffen der Gegenwart ein literarisches Denkmal setzen. Der Neubau Wiens hat vornehmlich seit den Tagen der Weltausstellung von 1873 die Blicke aller Fachmänner auf sich gezogen, und unter den mannigfachen Vorzügen der modernen Wiener Architektur wird ihr namentlich das Verdienst hoch angerechnet, ihrer künstlerischen Mission stets eingedenk geblieben zu sein. Der Architekt hat hier zugleich den Büreaukraten und den Baumeister aus dem Felde geschlagen; in keiner modernen Stadt erfreut er sich einer freieren und einflußreicheren Stellung als in Wien. Dieser künstlerischen Seite der Wiener Bauthätigkeit, welche selbst im Privatbau zu prägnantem Ausdrucke kommt, gilt es also zunächst im vollen Umfange gerecht zu werden. — Daneben hat dann aber das Werk, besonders die vorliegende erste Serie, auch eine ausgesprochen praktische Tendenz. Die Darstellungen sollen dem ausführenden Architekten und Baumeister als Vorbilder dienen. Allerdings erscheinen diese Vorlagen hier nicht nach Rubriken geordnet, wie es in den eigentlichen Musterbüchern der Fall zu sein pflegt. Jeder Bau wird vielmehr als ein Ganzes für sich behandelt und durch Grundrisse, Schnitte, Ansichten und Details dargestellt. Auf diese Weise bleiben der Eigenartigkeit des Problems und der künstlerischen Individualität ihr Recht gewahrt. Das Unternehmen ist in jeder Serie auf mehrere Bände berechnet; wir werden die ganze Stufenfolge der Privatgebäude vom Familienhause bis zum fürstlichen Palast, von der kleineren Miethwohnung bis zur Zinskaserne in allen möglichen Variationen der Grundrißanlagen und Stilformen überblicken können. Diese Mannigfaltigkeit erhöht den praktischen Werth des Ganzen.

Die ersten vier Hefte führen uns bereits eine beträchtliche Anzahl von Variationen vor, obschon natürlich nicht sämmtliche hervorragende Leistungen gleich an den Anfang gestellt werden konnten. Den Typus des Familienhauses nach englischem Muster veranschaulicht Taf. 23 (Haus von Schönthaler und Statler); zwei andere Wohnhäuser, für je eine Familie, geben die Taff. 31—32 und 14—16 (von H. v. Förster und Ernst u. Wächtler), von denen das letztere als der erste gelungene Versuch in Deutscher Renaissance besonders interessant ist. Als charakteristisches Beispiel des kleineren Miethhauses wird auf Taf. 24 die Parzelle einer von der Allgem. österr. Baugesellschaft (Architekt Berg) ausgeführten Gruppe mitgetheilt. Die Vereinshäuser von palastartiger Anlage repräsentirt das schöne Adelige Casino von Schwendenwein (Taff. 1—5), eines der stattlichsten Gebäude der Ringstraße. Verschiedene Typen größerer

Wohn= und Miethhäuser von ebenfalls vorwiegend palastartigem Charakter bieten die Taff. 6—8 (Archit. Schachner), 25—30 (Archit. Wurm), 9—13 (Archit. Tischler), 17—22 (Archit. v. Ferstel). Ganz besonders bezeichnend für Wien sind die beiden zuletzt genannten Beispiele, zwei große Ringstraßenhäuser, bei deren Anlage möglichste Ausnützung des Raumes für den Zweck höchster Ertragsfähigkeit natürlich in erster Linie maaßgebend war, und deren ganze Erscheinung trotzdem in Façaden, Vestibules, Treppen 2c. den Charakter edler Vornehmheit zu wahren weiß. Wieder eine andere Variation des Thema's bietet das in der beigegebenen Tafel vorgeführte Palais des Grafen Lützow von Hasenauer, welches der demnächst erscheinenden fünften Lieferung des Werkes entnommen ist. Hier haben wir einen Bau vor uns, der im Innern wie am Aeußern vor Allem das Gepräge des Palastes tragen, zugleich aber in seinem obersten Geschoß wenigstens für eine Miethwohnung Platz bieten sollte. Für das Ganze stand nur der Raum einer gewöhnlichen Zinshausparzelle zur Verfügung. Die Façade zeigt, wie der Architekt die nicht leichte Aufgabe gelöst hat. Er zog das Erdgeschoß mit dem Mezzanin, in denen die Wohnräume der Familie liegen, zu einem Ganzen zusammen und vindicirte dadurch dem ersten Stock, der die Empfangsräume enthält, seinen dominirenden Charakter. Das Portal wurde durch ein Halbkreisbogenfenster im Mezzanin scheinbar vergrößert und überdies durch eine mächtige Säulenstellung ausgezeichnet. In dem einfachen Rhythmus der Formen und Verhältnisse waltet der Geist der italienischen Hochrenaissance.

Aus der beigegebenen Tafel ersehen die Leser zugleich, in welcher Weise die Publikation ausgeführt ist. Schon durch die Wahl des leitenden Stechers, des besonders durch die prachtvolle Publikation der alten Münchener Residenz rühmlichst bekannt gewordenen, früher in Paris thätigen Ed. Obermayer, hat die Verlagshandlung ihr Bestreben dokumentirt, etwas den besten französischen Werken ähnlicher Art Ebenbürtiges zu schaffen. Allerdings mußte sie sich dabei bestimmte Beschränkungen auferlegen. Die volle Ausführung der Tafeln, etwa in der Weise der Daly'schen und Pfnor'schen Prachtwerke, war bei dieser ersten Serie weder erreichbar noch rathsam. Es galt vor Allem, einen Boden zu schaffen, auf dem etwas Lebensfähiges entstehen kann, eine größere Anzahl stecherischer Kräfte für den Zweck einer umfassenden architektonischen Publikation heranzuziehen und zu bilden. Sind diese einmal vorhanden und in einem Atelier unter tüchtiger Führung dauernd vereinigt, dann läßt sich weiter gehen und an die Lösung der Aufgabe herantreten, welche aus der beabsichtigten Veröffentlichung der Monumentalbauten Wiens erwachsen wird. Für diese dürfte ein anderer Modus der Ausführung und eine opulentere Ausstattung wünschenswerth sein, während die schlichtere Art, welche bei der ersten Serie gewählt wurde, für die Privatbauten unseres Erachtens völlig genügend ist. Wer die Schwierigkeit solcher Publikationen einigermaßen kennt, weiß ohnedies, mit welchen Hindernissen man bei uns zu kämpfen hat, um nur das zu erreichen, was hier vorliegt. Es fehlt ja in Oesterreich wie in Deutschland auf allen Gebieten des künstlerischen Lebens an jener festgeschlossenen Tradition und Schulung, welche den Franzosen ihre friedlichen Siege über uns so leicht macht. Nicht nur die Stecher, sondern vor Allem die Zeichner für architektonische Publikationen wollen erst gebildet sein. Wir haben zwar an brillanten Architekturzeichnern ersten Ranges keinen Mangel. Aber das sind große Herren, denen entweder ihre ausgedehnte praktische Thätigkeit oder das Lehramt oder sonst irgend eine wichtigere Beschäftigung das Zeichnen für den Stich und den Holzschnitt, wie z. B. ein Viollet=le=Duc es handhabt, unmöglich macht. In der mittleren Region der Bauzeichner und zeichnenden Architekten sieht es mit dem Können sehr mißlich aus. Man hat es uns Deutschen vorgehalten, daß die Kluft zwischen den Höchstgebildeten und der Menge bei keinem Volke weiter sei als bei uns. Etwas Aehnliches gilt auch in der hier besprochenen Sphäre, und die Ueberlegenheit der Franzosen in der Kunstindustrie hängt ja ebenfalls damit zusammen, daß für die mittlere Bildungsschicht bei ihnen besser gesorgt ist. — Darin also liegt eine der Hauptschwierigkeiten, die ein Unternehmen, wie das vorliegende, zu überwinden hat, und man spürt es da und dort sehr wohl, daß ihm die Lösung der Aufgabe nur unter schweren Kämpfen gelingen wollte. Aber das Ringen nach dem Guten ist freudig anzuerkennen und im Ganzen und Großen zuzugestehen, daß das Werk unter den deutschen Publikationen der neuesten Zeit einen sehr ehrenvollen Platz einnimmt, und zwar einen um so

ehrenvolleren, als ihm keinerlei öffentliche Unterstützung zu Theil wurde. Wir wollen ihm den guten Erfolg, den die ersten Lieferungen hatten, auch ferner wünschen. Dann wird wohl auch bald die Zeit kommen, in der mit der Veröffentlichung der Monumentalbauten Wiens begonnen werden kann.

Der beigegebene Text beschränkt sich auf das zur Erklärung der Tafeln unumgänglich Nothwendige, hebt die Eigenthümlichkeiten einer jeden Anlage kurz hervor und giebt über die ausführenden Kräfte, über Bauzeit und Material die erforderlichen Daten. In einer längeren Einleitung ist die Geschichte der Wiener Bauthätigkeit seit dem Beginn der Stadterweiterung zusammenfassend geschildert und darauf hingewiesen, daß das den Neubauten Wiens gewidmete Werk naturgemäß mit dem Privatbau beginnen mußte, weil diesem bei der architektonischen Umgestaltung der österreichischen Kaiserstadt eben das erste entscheidende Wort zufiel.

P. F.

Notiz.

* **Das Stadtbild von Hobbema,** von dem die Kunst-Chronik in Nr. 13 d. J. berichtet hat, liegt den Lesern heute in W. Unger's meisterhafter Nachbildung vor. Wir wüßten zu dem Bilde selbst nichts weiter hinzuzufügen; bemerkt zu werden verdient dagegen, daß sich ein kleineres Bild des Meisters im Besitze des Herrn Artaria in Wien befindet, welches in der ganzen Behandlung so auffallend übereinstimmt mit dem Bilde des Herrn Miethke, daß man glauben möchte, beide seien an demselben Tage von derselben Palette heruntergemalt. Das kleinere Bild (auf Leinwand, H. 49, Br. 41 Centim.) stellt auch offenbar ein Motiv aus demselben Orte dar, den uns das große in einem breiten Prospekt vorführt. Es sind dieselben geschweiften Giebeldächer, von Baumwipfeln überragt, es ist dieselbe Luft, derselbe Himmel. Hier befinden wir uns in einer Art von Bauhof, wie die links an einen Zaun gelehnten Hölzer zu beweisen scheinen. Ganz im Vordergrunde links bemerkt man niedriges Gebüsch hinter einem Bretterverschlag. Den Mittelgrund nehmen zwei Schuppen ein. Das doppelflügelige Thor des einen steht offen, und ein Mann in Kniehosen und kurzer grauer Jacke ist eben im Begriff, mehrere Hölzer auf der Schulter hineinzutragen. Ueber den Schuppen werden die Dächer eines Hauses und einer Kirche und links weiter im Hintergrunde Bäume sichtbar. An der Kirche fällt besonders der Querschiffgiebel mit seinem Rundbogenfenster und der große, wie es scheint ganz aus Holz konstruirte, Dachreiter in's Auge. Die Malweise dieses Thürmchens und die der Dächer, mit dem kräftigen Braunroth der Ziegel und den dick aufgesetzten Kalkstücken am First, ebenso die des Vordergrundes mit nur wenigen Abstufungen von Braun, auch der Himmel mit seinen leichten grauen und weißen Wolken, endlich die mit wenigen breiten Strichen hingesetzte Figur: alles das harmonirt auf's vollständigste mit dem größeren Bilde. Die Landschaft des Herrn Artaria stammt aus der Verlassenschaft Erasmus v. Engert's, in dessen Auktionskatalog sie unter dem Namen Jan Reynier Vries verzeichnet ist. Engert soll sie in der Hofbauer'schen Auktion erworben und hoch geschätzt haben. Sie trägt keinerlei Signatur.



M. Hobbema pinx. W. Unger sculp.

STADTBILD.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.



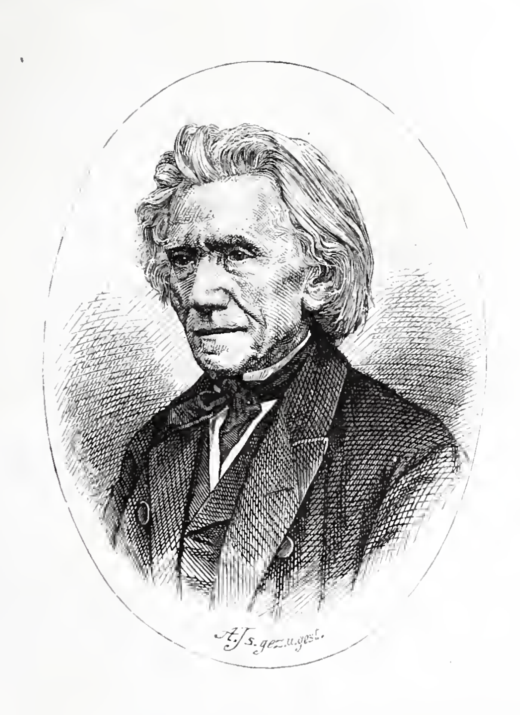
D. Hals pinx. W. Unger sculp.

SOLO.

Das Original in der K.K. akadem. Galerie zu Wien.

Druck von Fr. Felsing in München.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.



Ludwig Richter und seine neuesten Werke.

Mit Illustrationen.

Der Name des Künstlers, dessen Bildniß hier voransteht, ist, im edelsten Sinne des Wortes, einer der populärsten Künstlernamen Deutschlands. In Prachtausgaben wie im löschpapiernen Gewande von Volksbüchern haben die Werke Ludwig Richter's in den Salons wie in Familienzimmern, bei großen und kleinen Leuten sich eingebürgert. Die Töne, die er in seinen Bildern anschlägt, sind Allen verständlich. Traulich, wie ein altes, halbvergessenes Wiegenlied, das plötzlich im Getreibe der Welt unser Ohr trifft, muthen uns seine treuherzigen Darstellungen an. Die Tage der Kindheit, das Vaterhaus, der ganze süße Traum der Jugend liegt im stillen, hellen Sonnenlichte wieder vor uns. Leitete den Meister doch immer der Gedanke, den er im Vorwort zu einem seiner schönsten Holzschnitt-Cyklen, den vier nach den Jahreszeiten geordneten Heften „Für's Haus" äußert, der Gedanke, „ein Werk in's liebe deutsche Haus zu bringen, welches im Spiegel der Kunst jedem zeigt, was jeder einmal erlebte". Mit frischer und unerschöpflicher Erfindungskraft hat Richter das Thema vom deutschen Hause durchkomponirt, und nie hat der liebenswürdige Zug im deutschen Nationalcharakter, der Familiensinn, reichere und schönheitsvollere Blüthen getrieben als in seinen Bildern; nie ist die Kinderwelt holdseliger und naiver gezeichnet worden als von ihm. Ludwig Richter gehört zu unsern größten Genremalern; in seinen Darstellungen finden wir Naturwahrheit, aber in der Verklärung der Kunst, Poesie der Wirklichkeit; er zählt mit zu demjenigen Kreise genialer Künstler, dem unsre deutsche Malerei eine Erweiterung und Bereicherung der Stoffe sowohl, als auch ihrer charakteristischen Formen verdankt.

Bei allem Lobe, welches man Richter's Werken zollt, ist, im Gegensatz zu anderen Künstlern der Gegenwart, doch selten von seiner Persönlichkeit die Rede. Freilich bietet

sein schlichtes Atelier keine Leopardenfelle und orientalischen Waffen, keine tropischen Pflanzen und andern coquetten Flitter, womit die Größen des Tages der Menge gegenüber sich Relief geben. In stiller Zurückgezogenheit nur seiner Kunst, seiner Familie und dem kleinen Kreise selbst gewählter Freunde lebend, Fremden gegenüber zurückhaltend, gewährt er der zudringlichen Neugier und indiskreten Schwatzhaftigkeit auf Celebritäten jagdmachender, literarischer Touristen wenig Stoff. Und doch wünscht man den Meister kennen zu lernen und ihm in's Antlitz zu blicken, der so innig in den Kern des Volksgemüths sich zu vertiefen, so anmuthig ihn künstlerisch zu gestalten weiß. Aus diesem Grunde wohl auch erschien es angezeigt, in diesen der Kunst gewidmeten Blättern einmal das Bildniß Ludwig Richter's zu geben. So fleißig dasselbe ausgeführt ist, an Einem mußte der Stift und das Schneidemesser scheitern, an dem weichen, sinnigen Blick des Auges, an dem gutmüthigen, schalkhaften Lächeln, welches Richter's Lippen umspielt, wenn er im Gespräche warm und mittheilsam wird; ein Ausdruck wunderbar übereinstimmend mit dem Geistes- und Liebesblicke des Humors, der über seinen Schöpfungen waltet. Das Symbol des Richter'schen Humors ist, um mit seinem großen Namensvetter unter den Humoristen, Jean Paul Friedrich Richter, zu sprechen, die lachende Thräne im Auge. Ohne in Sentimentalität und Formlosigkeit oder Herbheit und Verzerrung je auszuarten, dem Leidenschaftlichen und Bösen aus dem Wege gehend, erscheint sein Humor immer als der Ausfluß eines warmen Herzens, einer tiefen, schönen Natur, einer Natur, die in Harmonie mit sich selbst ist, ausgesöhnt mit der Welt und ihrer Armseligkeit und ihren Widersprüchen, ja eben in diesen Widersprüchen neue Elemente der Schönheit findend.

Wenige Künstler sind in ihren Werken so ganz sie selbst, wie Richter. Auch jener tiefe Familiensinn, der in seinen Kompositionen in volksthümlichster Weise zum Ausdruck gelangt, spiegelt sich in der eigenen Häuslichkeit des Künstlers. Zwar ist sein Haus jetzt verwaist. Die treue Gattin verlor er durch den Tod, die Kinder gründeten sich eigene Herde, und nur in einer Tochter hat sein Hauswesen noch eine Stütze. Aber in der Mitte seiner Enkel findet er das alte, frohe Kinderleben des eigenen Hauses wieder, und jubelnd umringt am Weihnachtsabend die kleine Schaar das Pfefferkuchen-Haus aus: „Hänsel und Gretel", das Großvater nach seiner Zeichnung aus wirklichem Pfefferkuchen erbaut hat.

Aber so sehr Richter am Hause hängt, so sehr treibt es ihn auch in's Freie. Sobald es im Frühjahr grün wird, verläßt er seine Wohnung in der Pirna'schen Vorstadt, dem Dresdener Künstlerviertel, und schlägt sein Atelier in Loschwitz auf. Wer kennt nicht diese reizende Sommerfrische mit ihren klassischen Erinnerungen? Wer auf der Brühl'schen Terrasse steht oder die Elbe hinauffährt, dem winken die freundlich blinkenden Villen und Winzerhäuser gar einladend zu; friedlich wie eine Lämmerheerde klettern sie die grüne Berglehne in die Höhe. Der Ort hat neuerdings viel verloren, viel gespreiztes Wesen macht sich gegenwärtig dort geltend. Hinter anspruchsvollen Bauten verlieren sich die kleinen Häuser, in denen ein Schiller dichtete, ein Weber komponirte, und im erhebenden Bewußtsein ihrer klingenden Verdienste blähen sich die Gründlinge der Zeit jetzt da, wo an Sommerabenden einst, unter den Kleinbürgern der Residenz, Ludwig Richter den deutschen Philister studirte. Doch immer noch bieten sich oben auf dem Berge Wohnungen für ein Künstlergemüth wie das Richter'sche: mit einigen schattigen Bäumen vor dem Hause, mit blauen Fernen über verfallenen Weinbergsmauern, mit einem stillen, grünen Grunde in der Nähe. In den buschumhegten, bachdurchrauschten Mühlengründen, welche sich hinter Loschwitz in die Höhe ziehen, findet man manches Motiv zu Richter'schen Kompositionen

wieder. Auch dem Meister selbst kann man dort häufig begegnen. Wie seine Ausflüge nach der Schweiz, Tirol, so liebt er auch seine täglichen Spaziergänge mutterseelenallein zu machen, um in stiller Seligkeit kreuz und quer „herumzudusseln“, mit Fels und Wolken, Wald und Wasser Zwiegespräch zu halten.

Wer, wie Richter, ein so warmes Mitgefühl mit allen Formen des Daseins bekundet, wer, wie er, die Feierabendstimmung nach redlich vollbrachtem Tagewerk in so tief empfundener Weise verherrlicht hat, der kann kein Misanthrop sein. Und arbeitet und wandert er auch gern allein, so ist er doch wiederum gern fröhlich mit Fröhlichen und kein Feind der Geselligkeit. Am Abend pflegt er, während seiner Villegiatura, von seinem Berge herabzusteigen und am Strande bei „Demnitz“ im Kreise seiner Freunde auf eine Stunde sich niederzulassen. Kunstgenossen, Gelehrte und Andere begrüßen ihn hier, in Richter den Menschen und Künstler in gleicher Weise ehrend. Darunter der Historienmaler Peschel, Richter's ältester Freund, eine prächtige Natur, offen und bieder und bei fünfundsiebzig Lebensjahren von seltener Geistesfrische. Einen zweiten Genossen dieser Tafelrunde, ein achtzigjähriges Künstler-Original, mit allem Enthusiasmus der Jugend noch, insbesondere für alte Musik, hat Richter in einem reizenden Blatte verewigt. Dasselbe, vom Künstler den Stammtischgenossen gewidmet, und zur Zeit wohl noch in deren Händen allein befindlich, ist „der Einsiedler von Loschwitz“ betitelt. In anmuthiger Weise giebt es Zeugniß von der schalkhaft sinnigen Auffassungsweise des Meisters, wie zugleich von dem liebenswürdig heiteren Tone, welcher in seinem Freundeskreise herrscht.

Doch genug von dem Privatleben Richter's! Alte liebgewordene Eindrücke erwachten beim Anblick seines Bildnisses und gestalteten sich unwillkürlich zu einer Textumrahmung desselben. Was die künstlerische Thätigkeit Richter's betrifft, so ist auf letztere die Zeit nicht ohne Einfluß geblieben. Wohl ist die Wärme und Tiefe der poetischen Empfindung noch die alte, aber Auge und Hand sind unter der, ein halbes Jahrhundert langen Arbeit müde geworden, einer harten Arbeit oft im Kampfe um das Leben, welcher dem Künstler, einem der produktivsten und beliebtesten Künstler Deutschlands, nicht erspart blieb. Immer aber noch ist Richter, und zwar mit dem früheren Erfolge, thätig, wie uns zunächst verschiedene in den letzten Jahren entstandene Zeichnungen bekundeten. Darunter ein leicht mit Aquarellfarben angetuschtes Blatt, in welchem die Sonntagsstimmung überaus klar und schön zum Ausdruck gelangt. Ein Trupp Mädchen ist aus dem Dorfe hinaus auf die Berge gewandert; muntere und sinnige, volle und innige Gestalten, lagern sie ausruhend auf einer Anhöhe, von welcher man in ein lang gestrecktes, tief einsames Thal blickt. In einem wunderbaren Einklange von Natur und Menschen, geht ein Ton durch die Darstellung, so friedlich, so still und feierlich, wie fernes Glockenläuten. Richter hat die Komposition mehrmals mit geringen Abweichungen wiederholt. Das Blatt, welches wir sahen, gehörte in seiner zarten Ausführung, in der malerischen Einheit, in welcher das Ganze empfunden war, wie in der unmittelbaren Wirkung auf die Phantasie des Beschauers, zu des Meisters besten Schöpfungen.

Auch eine neue Folge von Holzschnittblättern, „Bilder und Vignetten“ betitelt, ist kürzlich im Verlag von Meyer und Richter in Dresden von ihm erschienen. Mit Vorliebe hat Richter's Phantasie sich in den volksthümlichen Formen des Holzschnittes und der Illustration bewegt, Formen, denen einst Dürer und Holbein ihre tiefsinnigsten Gedanken anvertrauten. Auf diesen Formen beruht hauptsächlich auch Richter's Wirkung und Bedeutung. Er ist derjenige Künstler, welcher der deutschen Holzschnittillustration in neuerer Zeit wieder

ein eigenthümliches künstlerisches Gepräge gab und, durch seine Thätigkeit, auf die geistige Auffassung sowohl, wie auf die Technik, den größten Einfluß ausübte. Die neuen, oben genannten Holzschnitte können wir als Nachträge und Ergänzungen zu dem Bilder-Cyklus: „Für's Haus" bezeichnen. Bald ist ein frommer Spruch, bald die Strophe eines alten Volksliedes, bald eine Stelle aus einem neueren Dichter der dünne Stab, der des Künstlers Phantasie mit quellenden Erfindungen umrankt. In der Naivetät seiner volksthümlichen



Aus „Bilder und Vignetten". (Verlag von Meyer & Richter.)

Auffassung ist Alles mit gleicher Liebe und Treue und herzgewinnender Wahrheit dargestellt. Die Formschnitte, in welchen oft genug viel von der ursprünglichen Schönheit der Richter'schen Zeichnung verloren geht, sind in dem vorliegenden Werke von Professor H. Bürkner nach den Originalen auf Holz gezeichnet und mit besonderer Sorgfalt behandelt. Wir theilen vorstehend eine Probe mit, die von der bewährten Hand K. Oertel's ausgeführt ist.

Außerdem publicirt gegenwärtig die oben genannte Verlagshandlung eine Auswahl der erbaulichsten und beschaulichsten Holzschnittbilder aus früheren Werken Richter's. Diese „Volksbilder," in vergrößertem Maßstabe kopirt, eignen sich, in ihrer eindringlichen,

schlichten und kräftigen Behandlung, trefflich zum Schmuck von Familien- oder Schulzimmern. In ihnen bietet sich ein Mittel, die Kunst dem deutschen Volke wieder näher zu bringen, und, indem sie dasselbe in seinen liebenswürdigsten Eigenschaften wiederspiegeln, werden sie zugleich veredelnd und sittigend wirken.



Aus Sauerländer's Richteralbum.

Bei dieser Gelegenheit sei auch der Sammlung älterer Richter'scher Bilder und Vignetten gedacht, welche, ursprünglich in den verschiedenen Jahrgängen von Horn's „Spinnstube" abgedruckt, im vorigen Jahre von der Verlagsbuchhandlung von J. D. Sauerländer in Frankfurt a. M. zu einem stattlichen zweibändigen Album vereinigt sind, sodaß wir mit den beiden von O. Wigand und Georg Wigand vor Jahren herausgegebenen jetzt drei solcher Sammlungen besitzen. Es ist interessant, aus ihrem Inhalt die Entwickelung nicht nur des zeichnenden Künstlers, sondern auch der xylographischen Technik in einem

Zeitraume von nahezu vierzig Jahren zu verfolgen. Die hier mitgetheilten Proben (S. 261, 273 u. 280) sind von F. W. Bader geschnitten, dessen Leistungen zu den besten der modernen Formschneidekunst zählen.

Im Verlage von Meyer & Richter erschien ferner ein für Unterrichtszwecke warm zu empfehlendes Werkchen, unter dem Titel: „Naturstudien von Ludwig Richter. 10 Vorlegeblätter für Landschaftszeichner". Es sind in Lichtdruck wiedergegebene, ansprechende und leicht zu kopirende Zeichnungen, welche den angehenden Landschafter lehren, die Natur zu sehen und aus der beim Naturzeichnen auf ihn eindringenden und ihn anfänglich erdrückenden Fülle der Erscheinungswelt sich ein Motiv herauszugreifen, überhaupt die Natur in einer manierfreien Weise aufzufassen und wiederzugeben. Man wird sich gern einem Lehrer wie Richter anvertrauen. Seine lange Lehrthätigkeit ist eine sehr ersprießliche gewesen; durch seine persönlichen Eigenschaften, durch das vertrauenerweckende Eingehen auf die Bestrebungen seiner Schüler sowohl, wie durch die Strenge seiner Kunstanschauung und die Macht seiner ursprünglichen Künstlernatur. Von seinen Schülern sei hier nur Franz Dreber in Rom genannt, der gegenwärtig zu den hervorragendsten Vertretern der historischen Landschaft zählt.

Mit feinster Empfindung in wenig Strichen ist in diesen Vorlagen die Natur wiedergegeben. Lassen doch schon die Richter'schen Holzschnitt-Illustrationen in tausendfältigen Zügen die Hand eines Meisters erkennen, der mit dem Geiste landschaftlicher Schönheit innig vertraut ist. Bekanntlich ist Richter von Haus aus Landschaftsmaler, und bereits sein erstes größeres Gemälde, „der Watzmann in Abendbeleuchtung", wurde von Kennern, wie v. Quandt, beifälligst begrüßt. Koch, überhaupt der Künstlerkreis, welcher in den zwanziger Jahren von Rom aus der deutschen Kunst eine neue Richtung gab, war für Richter vom anregendsten Einfluß. Aus der ersten Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien stammte die radirte Folge von „Italienischen Landschaften", welche unlängst von dem A. Dürr'schen Kunstverlag in Leipzig neu edirt worden ist. Die stilvolle Auffassung in diesen Landschaften bekundet deutlich jene oben erwähnten Einflüsse; zugleich geben die Blätter Zeugniß von dem angebornen und unzerstörbaren Natursinn in Richter. Seine Lehrjahre fallen in die traurigste Zeit der Künstlererziehung. Wie überall damals, so herrschte auch auf der Dresdener Akademie ein alle Anschauung und Phantasie erdrückender Mechanismus, und insbesondere machte sich auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei die manierirteste Schablonenmäßigkeit geltend. Richter erzählt selbst: „Einer meiner Lehrer sagte: Wenn Sie Baumschlag machen wollen, so nehmen Sie einen Streifen Papier, brechen ihn zusammen, biegen die Spitzen herum und setzen diese Formen mit drei, vier, fünf und sechs Spitzen in Gruppen neben einander, das giebt Baumschlag. Dito macht man auch Gras. Ach gütiger Gott, ich war Tage vorher im Plauen'schen Grunde gewesen und war vor Wonne fast aus der Haut gefahren, wie ich am Mühlgraben und in den Wiesen im hochaufsprossenden Gras die prachtvollsten Kleeblüthen, Butterblumen und Pechnelken, Gundermann und tausend andere Formen und Farben aufblühen gesehen hatte. Ich hatte die Umrisse der Erlen und Haselbüsche, der Eichen und Buchen mit Entzücken verfolgt und sollte nun Baumschlag machen, der fast aussah, wie hölzerne spanische Reiter — es war zum Verzweifeln! Und doch hatte ich großen Respekt vor der Weisheit der Professoren, ich mußte meinen Ansichten mißtrauen und den ihrigen folgen; nichts fand ich in der umgebenden Kunstwelt, das den Rathlosen zu unterstützen vermocht hätte. Von solcher Noth einer manierirten Zeit hat die jetzige junge Kunstwelt gar keinen Begriff".

Diese Aeußerungen, welche das damalige Kunsttreiben lebendig illustriren, entnehmen wir dem trefflichen Text, den Dr. H. Lücke zu der Dürr'schen Edition geschrieben. Derselbe würdigt in warmer und eingehender Weise Richter's Bedeutung als Landschaftsmaler.

Richter hat ehedem gern und viel radirt, und im deutschen Peintre-graveur der Neuzeit nimmt er einen hervorragenden Platz ein. Von seinem Vater, einem Landschaftskupferstecher der Zingg'schen Schule, im Gebrauche der Nadel unterwiesen, handhabte er letztere bereits als Knabe von vierzehn, fünfzehn Jahren. Aloys Apell, der in Nr. 4 seines Kunst-Lager-Katalogs ein ziemlich vollständiges Verzeichniß von Richter's radirtem Werke giebt, zählt 208 Blätter mit verschiedenen Darstellungen auf*). Viele Blätter sind bereits sehr selten geworden, so die drei großen Blätter: Rübezahl, Genovefa und die Christnacht. Mit Interesse wird man daher auch vernehmen, daß die Platten dieser drei Darstellungen in den Besitz der Kunsthandlung von Meyer und Richter übergegangen sind, welche neuerdings noch recht gute Abdrücke auf den Markt gebracht hat. Die Radirungen gehören zu den Hauptblättern des Meisters und dienten zunächst, ebenso wie die meisten Blätter der oben erwähnten Dürr'schen Edition, als Jahresgaben des sächs. Kunstvereins. Man hat mit Recht gesagt, daß der Geist unserer alten heimischen Volkssage als der Born zu betrachten sei, aus welchem Richter für seine Naivetät, seinen Humor, seine Gemüthlichkeit, seine idyllische oder romantische Anmuth, seine warme Feierlichkeit, mit einem Worte für sein ganzes deutsches volksthümliches Wesen die entsprechendste Nahrung geschöpft habe. Mit welcher Liebe, welchem Verständniß sich der Künstler in diesen Born versenkte, zeigen die beiden Darstellungen des Rübezahl, welcher vor der Frau erscheint, die dem schreienden Kinde mit dem Berggeist gedroht hatte, und der Genovefa mit ihrem kleinen Schmerzenreich und der mitleidigen Hirschkuh. Während der treuherzigste Humor in dem ersten Blatte lacht, ist über das zweite der ganze Märchenzauber der Waldeinsamkeit ausgegossen. In beiden Blättern athmet die anmuthigste Romantik, herrscht eine geheimnißvolle Innigkeit, ein eigenthümliches Einverständniß mit der Natur. In beiden Blättern fühlt man den Herzschlag des deutschen Volkes. Aehnliches läßt sich der dritten Darstellung nachrühmen, einem Weihnachtsmärchen, in welchem sich der Himmel öffnet und Engelschaaren, frohe Weihnachtslieder singend, mit dem funkelnden Lichterbaum herabschweben, um Theil zu nehmen an der Freude deutschen Familienlebens. Ein echt kindlicher Geist weht aus der Erfindung, jener Kindersinn, dem, auch in der Kunst, das Himmelreich verheißen ist.

Carl Clauß.

*) Dem Vernehmen nach steht ein Katalog der Richter'schen Arbeiten, Bilder, Radirungen und Holzschnitte umfassend, von Hoff in Frankfurt a. M. bearbeitet, in naher Aussicht.



Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Schon 1488 hatte Costa [1]) die ganze Familie des Giovanni Bentivoglio für die Bentivoglio-Kapelle in der Kirche S. Jacopo Maggiore zu Bologna porträtirt [2]); ein späteres, sehr schönes Bildniß des Giovanni Bentivoglio von Costa sieht man in der Galerie Pitti zu Florenz.

Von dem Einflusse, den Meister Lorenzo Costa auf des jungen Garofalo Kunst ausgeübt, finden wir, meiner Ansicht nach, einen deutlichen, lehrreichen Beweis in einem kleinen Bilde, welches unter No. 30 im zweiten Saale der Doria-Galerie aufgehängt ist und in dem Kataloge dem Lorenzo Costa selbst beigelegt wird. Dasselbe ist auf Holz gemalt, mißt ungefähr $1^{3}/_{4}$ Fuß Höhe und $1^{1}/_{5}$ Fuß Breite und stellt die heilige Jungfrau dar mit dem Kinde, welches auf einem steinernen Gesimse sitzt und einen Distelfinken in der rechten Hand hält; hinter der Madonna steht der heilige Joseph. Der Hintergrund wird durch einen halb zurückgezogenen, dunkelgrünen Vorhang, der auf eine durch einen Fluß belebte Landschaft blicken läßt, gebildet.

Die über den Augen stark eingedrückten Stirnknochen des Kindes sind auch auf diesem Bilde Garofalo's, wie auf allen andern, sehr charakteristisch. Benvenuto Garofalo scheint nur einige Jahre in Bologna mit Costa gelebt und gemalt zu haben und erst im Jahre 1504 nach Ferrara zurückgekehrt zu sein. In seiner Vaterstadt fand er den talentvollen jungen Dosso, ebenfalls Schüler des Costa, und nur um einige Jahre älter als er selbst, in voller Arbeit. Benvenuto schloß nun, wie es scheint, innige Freundschaft mit den Brüdern Dossi (Giovanni und Battista) und ward in ihrer Gesellschaft vielfältig vom Herzoge Alfonso und seiner Gattin, der geistreichen Lucrezia Borgia, welche damals in ihrem fünfundzwanzigsten Jahre stand, in Anspruch genommen.

Der ältere Dosso, Giovanni, zählte in jener Zeit sechs- oder siebenundzwanzig Jahre; Garofalo vierundzwanzig; fürwahr, die schönste, heiterste Zeit für einen begabten Künstler! Standen Masaccio, Filippino Lippi, Mantegna, Andrea del Sarto und der göttliche Raffael nicht auch in ihren zwanziger Jahren, als sie ihre herrlichsten Werke schufen? Und an Arbeit fehlte es gewiß nicht zu Ferrara bei dem kunstliebenden Luxus der regierenden Herrschaften.

---

1) Nach Cittadella soll Costa schon im Jahre 1483 in Bologna sich niedergelassen haben.

2) Dies interessante, noch an den Lehrer Cosimo Tura erinnernde Tempera-Gemälde befindet sich immer noch an seinem Platze.

Vergleichen wir die große „Kreuzabnahme" des Garofalo im zweiten Saale der Galerie Borghese mit der sogenannten Circe (No. 11) im dritten Saale, so gewahren wir in diesen zwei schönen Gemälden eine nahe Verwandtschaft zwischen dem einen und dem andern Künstler. Welcher von beiden hat nun auf den andern eingewirkt, Garofalo auf den Dosso — oder dieser auf den jüngern Garofalo? Meinem Gefühle nach haben wohl beide Künstler in einem ähnlichen Verhältnisse zu einander gestanden, wie etwa Francia und Lorenzo Costa, d. h. ein jeder von beiden mag etwas vom andern genommen, etwas dem andern gegeben haben. In allen seinen Werken, den guten wie den gepfuschten, erscheint uns Dosso als ein höchst phantastischer, heutzutage würde man sagen „romantischer" Künstler, der sich im Großen und Ganzen stets gleich bleibt, den nämlichen künstlerischen Charakter oder Stil bewahrt, sei es in der würzigen Herbe seiner Jugendzeit, wie in dieser „Circe", sei es in seinen spätern Jahren, als er, durch einen längeren Aufenthalt im nahen Venedig, die Malweise des Giorgione und Tizian sich zu eigen gemacht hatte. Das Nämliche läßt sich aber von dem nüchternen, maß- und geschmackvolleren, besonneneren Garofalo nicht sagen.

Auch dieser Maler bleibt zwar in allen seinen Arbeiten stets Ferrarese, aber er assimilirte sich doch, wie wir eben gesehen, mehr oder minder nicht nur die Mal-, sondern auch die Empfindungsweise seines älteren Freundes und Lehrers Lorenzo Costa, sowie er dann später sich von Dosso und sodann von Raffael beeinflussen ließ. Von jenem Madonnenbildchen der Galerie Doria zu dieser großartig gedachten „Kreuzabnahme", welch' ein Fortschritt! Wir haben hier neun lebensgroße, gut bewegte Figuren vor uns. Den Hintergrund bildet auch in diesem Bilde eine ganz im Sinne Dosso's gedachte phantastische Landschaft, in der man den heiligen Christoph gewahrt, wie er mit dem Jesuskinde auf den Schultern über einen Fluß setzt. Der kalte Ton dieser Landschaft hebt sehr kräftig die warmen braunen Fleischtöne der Figuren im Vordergrunde heraus; ein Kunstmittel, dessen unter den Venezianern viele Maler, aber namentlich der ältere Bonifazio, sich bedienten. Garofalo's gelbe, sehr gesättigte Farbe, sowie sein der gekochten Zuckerrübe ähnliches Roth charakterisiren die Bilder seiner Jugendzeit; sein Blau dagegen ist klar und hell. Ein Glück für seine Kunst wäre es gewesen, wie ich glaube, wenn er stets in dieser seiner ächt ferraresischen Jugendart hätte fortwirken können; denn gewiß gehören den fünf oder sechs Jahren, in denen er sehr oft in Gemeinschaft der Brüder Dossi arbeitete, seine frischesten und kräftigsten Werke an. Es sei uns erlaubt, die bedeutenderen unter denselben aus dieser seiner „zweiten Manier", wie die Kunsthistoriker sie nennen würden, in den römischen Galerien aufzusuchen und sie hier, der Reihe nach, folgen zu lassen.

Zu den frühesten Werken der Ferraresischen oder, wenn man will, Dossi'schen Malweise des Garofalo zählen wir zwei Tafeln, Bruchstücke eines Altarbildes, im ersten Saale der Capitolinischen Gemäldesammlung (Nummer 79 und 87). Auf der einen ist der heilige Nikolaus von Bari, auf der andern der heilige Sebastian dargestellt. Der Katalog weist diese Bilder dem Giovanni Bellini zu. Die Zeichnung, wiewohl noch etwas befangen, ist sehr einfach und rein, der Ausdruck edel und fein, das tiefe herrliche Smaragdgrün des Mantels mit dem vergoldeten Saume und die helle, wie beschneite Landschaft erinnern lebhaft an Dosso [1]).

---

1) Die Herren Crowe und Cavalcaselle geben sie deßhalb auch dem Dosso. Siehe Vol. I, p. 190.

Diesen zwei Heiligen mag bald die hübsche kleine „Anbetung der Hirten" (Saal I, No. 67) unserer Borghesischen Galerie gefolgt sein; sodann die große „Kreuzabnahme", von der ich soeben gesprochen, und jene wunderherrliche, etwa 8 Fuß hohe Tafel mit der „Geburt Christi" in der Galerie Doria (Braccio II, No. 6), meinem Gefühle nach das schönste, empfundenste Werk des Garofalo. Im Kataloge jener Sammlung ist dieses Meisterwerk unter dem fast unbekannten Namen des Benvenuti, l'Ortolano genannt, verzeichnet. Wer ist denn dieser Ortolano, wird wohl mancher Kunstfreund vor mir bei der Bewunderung jenes Bildes ausgerufen haben? Und auch ich stellte mir dieselbe Frage. Vasari thut seiner gar keine Erwähnung, was doch sicher geschehen wäre, falls der Ortolano Werke, wie das eben bezeichnete, an's Tageslicht gefördert hätte. Der unlängst verstorbene Graf Laderchi, einer der fleißigeren und intelligenteren Kunsthistoriker der Ferraresischen Schule, geht so weit, an der wirklichen Existenz eines Malers Ortolano zu zweifeln, und war daher geneigt, sie für Mythus zu halten. Was aber noch gewichtiger in die Wagschale fällt, als die persönliche Meinung des Laderchi, scheint mir der Umstand zu sein, daß der gewissenhafte Ferrarese, Herr Napoleone Cittadella bis jetzt nicht im Stande gewesen ist, irgend ein Dokument ausfindig zu machen, durch welches die künstlerische Thätigkeit des Benvenuti, l'Ortolano genannt, bestätigt würde. Diesem Forscher zufolge fungirte allerdings als Zeuge in Ferrara, im Jahre 1512, ein Maler, Namens Giovan Battista Benvenuti, dessen Bruder Schuster und dessen Schwager Fruchthändler war. Aller Wahrscheinlichkeit nach mochte sein Vater die Fruchtgärtnerei betrieben haben, und sein Sohn, der Maler, daher Giovan Battista dell'Ortolano (Sohn des Fruchtgärtners) genannt worden sein.

Die wenigen Bilder, welche man in Ferrara diesem Benvenuti zuschreibt, lassen ihn als einen dumpfen Nachahmer des Garofalo und als einen unbedeutenden Künstler erscheinen. Hätten daher nicht innere Gründe mich schon bewogen, das herrliche Werk der Galerie Doria dem Garofalo zu vindiciren, so würden die eben angeführten äußern Gründe mehr als hinreichen, dasselbe jedenfalls dem Ortolano abzusprechen.

Wenn wir nun in diesen Sälen uns weiter umsehen, so werden wir darin noch gar manchen kleinen Werken des Garofalo begegnen, die derselbe in seiner Jugendzeit gefertigt, und welche, wie schon gesagt, mir wenigstens als seine genießbarsten und liebenswürdig frischesten erscheinen. Dieselben sind ungefähr folgende. No. 24: dieses Bild stellt das „Noli me tangere" dar, und wird vom Kataloge dem Maler Pietro Giulianelli zugeschrieben. Wahrscheinlich ist auch diese Taufe, wie manche andere in Rom, aus einem ergötzlichen qui pro quo entstanden. Herr Pietro Rosa hat wohl den Namen des Giulianelli etwa auf der Rückseite der Tafel aufgezeichnet gefunden und denselben für denjenigen des Malers genommen, während es, meiner Vermuthung nach, eher der Name des einstigen Besitzers des Bildes sein möchte. Pietro Giulianelli kommt nirgends, so viel ich weiß, in der Geschichte der Ferrareser Schule vor. Dieses Bild aber trägt auf der Stirn den Namen des Benvenuto da Garofalo geschrieben. — Gleich nach diesem Gemälde verzeichne ich die Tafel No. 46, worauf Christus mit der Samaritanerin dargestellt ist; im Hintergrunde sieht man vier Apostel in Gespräch vertieft. Die Landschaft phantastisch. — In einem kleinen, darunter hängenden Bilde, No. 47, hat Garofalo den nämlichen Gegenstand behandelt. — Mit der Nummer 60 bezeichnet finden wir ein kleines, allerliebstes Bildchen. Es stellt ein sogenanntes Praesepium dar, mit anbetenden Hirten und mit einer in den Lüften schwebenden und singenden Engelschaar. — Doch ich würde meine

Leser gar zu sehr ermüden, wollte ich mir die unfruchtbare Mühe geben, und die mehreren Dutzende kleiner Bilder des Garofalo und seiner Nachahmer, welche in diesen beiden Sälen aufgehängt sind, eines nach dem andern beschreiben oder auch nur flüchtig erwähnen. Möge daher jeder Kunstbeflissene, der etwa Lust hätte, diesem sehr tüchtigen und gutgearteten Maler in seinen Werken Schritt vor Schritt nachzugehen, sich selbst die lohnende und jedenfalls genußbringende Mühe nehmen, sowohl in dieser, als in den andern römischen Gemäldesammlungen, worunter die im Palaste Doria, die der Fürsten Chigi und die auf dem Capitole in dieser Beziehung die ergiebigsten sind, die Jugendwerke des Benvenuto Tisi aufzusuchen. Die Farbenakkorde des Garofalo in dieser seiner Kunstperiode sind die folgenden: tiefgrün und kirschroth, tiefgrün, weiß und blaugrau, orangegelb, blaugrau und weiß, blau, violett, kirschroth und gelb.

Kehren wir nun wieder zur Biographie unseres Künstlers zurück, den wir, mit den Brüdern Dossi wetteifernd, in Ferrara vollbeschäftigt verlassen haben. Gegen Ende des Jahres 1509 ungefähr wurde Benvenuto von seinem Landsmanne, dem Ritter Hieronymus Sagrato, nach Rom eingeladen [1]). In die ewige Stadt zurückgekehrt, sah Garofalo bald die Decke der Sixtinischen Kapelle vollendet, und, wenn auch nicht die Fresken selbst, so mag er doch vielleicht die Zeichnungen und die Kartons zu Gesicht bekommen haben, welche Raffael für die Stanza della Segnatura gefertigt hatte. Es muß wahrlich in jenen Jahren, als eben der neunundzwanzigjährige Benvenuto nach Rom zurückkam, ein gewaltiges Kunstleben, ein großer Enthusiasmus und ein brennender Wettstreit unter den Künstlern, die in Rom um den Thron des greisen Julius II. versammelt waren, geherrscht haben. Und man begreift recht wohl, daß der noch jugendliche Garofalo, das Kunstleben Roms mit dem Ferrara's, Bologna's oder gar Cremona's zusammenhaltend, dem Aufenthalte in der Weltstadt den Vorzug gegeben hat. In diesem Sinne, wenn man überhaupt den Vasari entschuldigen will, möchten wohl die „maledizioni“ der „maniere di Lombardia“, die der Biograph dem Garofalo in den Mund legt, zu verstehen sein [2]). Die Florentinischen Herausgeber und Commentatoren des Vasari (Le Monier'sche Ausgabe) suchen den Biographen auch bei dieser Gelegenheit von dem Vorwurfe seiner Vorliebe, ja Parteilichkeit für die Toskaner, und namentlich für die sogenannte römische Schule, rein zu waschen, fügen aber dabei, wie das bei gutgesinnten, aber eben nicht sonderlich gut unterrichteten Leuten öfter zu geschehen pflegt, den lombardisch-venezianischen Kunstschulen viel größeres Unrecht zu, als Vasari selbst durch seinen unbedachten, ihm vielleicht in der Hast und Hitze des Schreibens entschlüpften Ausdruck denselben angethan hatte, indem sie hinzusetzen: „certamente il Vasari intese di alludere alla grettezza delle scuole primitive innanzi che Leonardo (?) ne fondasse una nuova.“ — „Troppa grazia, S. Antonio,“ dürften wohl die Lombarden und Venezianer dabei ausrufen, und jenen Herren etwa antworten: hatten wir damals nicht etwa schon unsern Giambellino, unsern Mantegna, unsern Bartolommeo Montagna, unsern Giorgione und Tizian und Fran-

1) Ein Familienbild eines Sagrato, den Vater, die Mutter und ein Söhnlein darstellend, vom jungen Lorenzo Costa, wenn ich nicht irre, etwa um 1480 gemalt, befindet sich unter den Bildern des Palazzo Strozzi in Ferrara. In diesem Gemälde erscheint Costa reiner als in irgend einem andern seiner Jugendwerke als Schüler des Cosimo Tura.

2) Die Aesthetik Vasari's war der Art, daß ihm alle Kunst „minuta, secca e di poco disegno“ erschien, welche sich nicht an Michelangelo herangebildet hatte. Sagt er nicht von Raffael selbst: „il quale smorbatosi e levatosi da dosso quella maniera di Pietro per apprender quella di Michelangelo, piena di difficultà in tutte le parti, diventò quasi, di maestro, nuovo discepolo, ecc. ecc. (Vita di Raffaello, Vol. 8, p. 51.)

cesco Francia, vieler anderer großer Künstler zu geschweigen? Vasari fügt sodann noch hinzu: „per lo che mutò (Garofolo) in tanto la maniera e pratica cattiva in buona, che n'era tenuto dagli artefici conto", d. h. mit andern Worten: Garofalo verlor durch seinen zweiten Aufenthalt in Rom, wie das noch manch' anderm Künstler von noch größerer Fähigkeit, als die seinige war, ergangen ist, seinen lokalen Ferraresischen Charakter zum Theil, seine würzige und gesunde Herbe aber ganz und gar. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß er in mancher Hinsicht, und namentlich, was äußere Form und Geschmack betrifft, gewann; er wurde aber zugleich etwas flach, süßlich und hie und da auch leer. Dosso dagegen, der sich an Venedig hielt und daselbst in der praktischen Kunst des Malens sich umgesehen hatte, entwickelt seinen eigenthümlichen Charakter viel ungestörter und erhält sich daher originell.

Aus dem Anfange etwa dieser seiner römischen Zeitepoche möchte das schöne Bild des Garofalo stammen, welches in der Galerie Borghese (Saal II) die Nummer 11 trägt. Darauf ist des Petrus Berufung zum Apostelamt dargestellt. Ueber den Jüngern im Schiffchen weht wahrlich ein Hauch Raffaelischen Geistes.

Während nun Garofalo in mehreren der eben bezeichneten Werke als eine ächte Künstlernatur sich bewährt, kühn, entschlossen, und zuweilen selbst großartig in der Zeichnung, ebenso entfernt von jenem philiströsen, prosaischen Realismus, der dem Kleinbürger in der Kunst so absonderlich zu Herzen geht, als von jenem nebelhaften Idealismus, der vorzüglich die brillenbeschlagenen Philosophen in einem Kunstwerke anzieht, sehen wir dagegen denselben Mann in dem bewunderten Bilde (6, II. Saal), worauf die heilige Familie mit mehreren Heiligen dargestellt ist, in seinen Zügen schon etwas verändert.

Garofalo ist zwar auch hier noch immer ein liebreicher, gewissenhafter und graziöser Maler, ja man gewahrt deutlich in diesem Bilde, daß seine Technik in mancher Beziehung Fortschritte gemacht hat; seine Zeichnung dagegen ist flauer geworden, seine Pinselführung schwammiger, seine Auffassung der menschlichen Charaktere kleinlicher, fader, conventioneller. Die Farbenakkorde sind zwar in diesem Gemälde noch ähnlich denjenigen in den andern Bildern des Garofalo, sie sind aber doch schon viel realistischer als jene, die wir z. B. in seiner großen „Kreuzabnahme" wahrnehmen. Hier finden wir auch die Schatten, die in jenen andern Bildern seiner frühern Periode saftig dunkelbraun waren, schwärzlich geworden.

Benvenuto Garofalo's Aufenthalt in Rom scheint beiläufig zwei Jahre gedauert zu haben, denn 1512 finden wir ihn wieder in seiner Vaterstadt Ferrara, die er von nun an, wie ich glaube, auf längere Zeit nicht mehr verlassen hat. In der Pinakothek von Ferrara treffen wir Werke von ihm vom Jahre 1513 bis zum Jahre 1549 [1]). Die großen Altarbilder, die derselbe nun bis an sein Lebensende dort zu malen Gelegenheit hatte, und worunter einige im zweiten und dritten Decennium gemalte ganz ausgezeichnet schön sind, tragen fast alle, wenn auch nicht den Namen des Meisters, doch das Jahr und sogar meist auch den Monat, in dem sie vollendet wurden. Von dieser Zeit an

1) Als Maler bleibt Garofalo, auch nach seinem zweiten römischen Aufenthalt, immer ferraresisch, als Künstler aber bringt er von Rom klassische Eindrücke mit; er erscheint zahmer, aber sein Geschmack hat sich in Rom geläutert. Den Einfluß, den Raffael auf ihn gehabt hat, wird man am besten gewahr in jenen schönen, grau in grau gemalten Fresken, womit er zwei Gemächer im einstigen Palazzo Trotti und gegenwärtigem Seminarium zu Ferrara, im Jahre 1517, ausgeschmückt hat, und worin Geschichten aus der griechischen wie aus der christlichen Mythologie dargestellt sind. Man wird in ganz Italien nicht leicht Räume finden, welche mit mehr Verstand, Geschmack und Geist ausgeschmückt sind, als diese.

entstand jene große Anzahl von Werken, aus welchen man sich das gewöhnlich bekannte Bild des Malers Garofalo abstrahirt hat, und das ich bei No. 6 flüchtig zu charakterisiren versucht habe [1]).

Garofalo wird von seinen Landsleuten der Ferraresische Raffael genannt, wie die Mailänder ihren Luini den lombardischen Raffael getauft haben. Und richtig verstanden, haben beide Bezeichnungen einen Sinn, insofern nämlich sowohl Luini in der Mailändischen, als Garofalo in der Ferraresischen Malerschule ungefähr denselben Platz einnehmen, wie Raffael Santi in der Umbrischen, Cavazzola in der Veronesischen, A. del Sarto und Fra Bartolommeo in der Florentinischen u. s. f. — Die individuelle Begabung war freilich in allen diesen Männern eine verschiedene. Benvenuto Garofalo starb zu Ferrara im Jahre 1559. Seine Mutter hieß nicht Giroloma Soriani, wie man bisher behauptet hat, sondern Antonia Barbiani; seine Frau war Caterina di Ambrogio Scoperti, dalla Grana genannt, und Wittwe des Niccolò Besuzzi. Im Jahre 1536 wurde ihm Girolamo, sein letzter Sohn, geboren, welcher den Wissenschaften sich widmete, 1576 Kanzler der Universität von Ferrara wurde, und zu der Ausgabe des Orlando furioso von 1584 eine Biographie des Ariosto lieferte [2]).

Merkwürdig ist es, daß sein großer Landsmann Lodovico Ariosto mit keiner Silbe seiner gedenkt, während er doch, wiewohl erst in der 1532 veranstalteten Auflage seines Orlando, in jener bekannten Oktave, die Dossi auch über Verdienst erhebt, indem er sie mit Lionardo, Mantegna, Giambellino, Michelangelo, Raffael und Tizian zusammenstellt. Dazu mag vielleicht auch der etwas spießbürgerliche, dem des Dichters so sehr entgegengesetzte Charakter des Garofalo das Seinige beigetragen haben. Dosso dagegen, wiewohl zuweilen etwas ungehobelt und liederlich in seinen Werken, hat in seiner Natur viele dem Ariosto verwandte Züge [3]). Man betrachte z. B. seine „Circe" (Saal III, 11.) Sieht dieses phantastische geistvolle Bild nicht wie eine in Farben gesetzte Ariostische Dichtung aus? Und da, wie ich allen Grund habe zu vermuthen, dies Werk der Jugendzeit Dosso's angehört, und etwa im Anfange des zweiten Decenniums des XVI. Jahrhunderts entstanden sein mag, so wäre die Circe des Dosso etwa gleichzeitig mit der ersten Ausgabe des Orlando furioso an's Licht gekommen. Später hat Dosso wohl bedeutendere, und, was Gluth der Farbe betrifft, unübertroffene Werke hervorgebracht; ich erinnere mich aber kaum, daß eines derselben, vielleicht jene herrliche Gestalt des heiligen Georg in der Galerie zu Modena ausgenommen, einen so frischen, einen so poetischen Eindruck auf mich gemacht, meinen Geist in so hohem Grade bezaubert hätte, wie diese Zauberin der Galerie Borghese [4]).

An der Wand gegenüber sehen wir (36) die Nymphe Callisto, ebenfalls durch den Pinsel Dosso's verewigt, wiewohl im Kataloge dieses Bild dem Garofalo zugedacht ist [5]). Auch hier ist der landschaftliche Hintergrund höchst poetisch empfunden. — So gehören dem Dosso

1) Die Dresdener Galerie besitzt unter No. 141 ein mit der Jahreszahl 1512 bezeichnetes Bild, den Neptun und die Pallas darstellend. Dasselbe erinnert aber mehr an Francia und Lorenzo Costa, als an Raffael.

2) Siehe die „Memorie di L. Napol. Cittadella": Bo. Tisi. — Ferrara 1872.

3) Vasari sagt von ihm: „Fu il Dosso molto amato dal duca Alfonso di Ferrara, prima per le sue qualità nell'arte della pittura, e poi per essere uomo affabile molto e piacevole." (Vol. 9, p. 22.)

4) Der Marquis Varano zu Ferrara besitzt unter seinen Bildern eine Wiederholung dieses Bildes, die wohl Dosso selbst in späteren Jahren gemacht haben muß.

5) Schon im 17. und 18. Jahrhundert gab man gar manches Bild des Dosso dem Garofalo, so unter andern auch mehrere von denen, die aus der Galerie von Modena nach Dresden verschachert wurden.

mehrere andere Werke in dieser Galerie an, nach meiner Ansicht; wir müssen dieselben aber in den andern Sälen aufsuchen, wo sie unter verschiedenen Namen verzeichnet stehen. Im ersten Saale (29) sehen wir Apollo, von Liebe zur Daphne berauscht, auf einer Felsenbank sitzend; er spielt auf einer Violine in der Hoffnung, durch seine schmachtenden Töne die vor ihm fliehende Daphne zu bannen.

Der Katalog, mit zu beherzigender Bescheidenheit, begnügt sich, dies Werk bloß der Ferraresischen Schule zuzuweisen. Wir aber, weniger schüchtern als Herr Rosa, glauben alles Recht zu haben, es dem Dosso selbst zu vindiciren. Das Gemälde scheint sehr gelitten zu haben. Der lebensgroße Apollo ist sehr energisch und lebendig gedacht, die Landschaft auch hier phantastisch und charakteristisch für den Meister. Schade, daß das Bild zwischen den zwei Fenstern, d. h. ganz im Dunkeln, aufgehängt ist! Aus diesem ersten bitte ich die gewiß sehr gelichtete Reihe meiner freundlichen Begleiter, mir bis hinab in den zehnten Saal der Galerie zu folgen. Daselbst finden wir mit dem Namen des Giorgione (13) bezeichnet ein Bild auf Holz, auf welchem David mit dem Haupte seines plumpen Feindes Goliath in der Hand dargestellt sein soll. Wir sehen allerdings einen mannhaften Krieger, mit Schwert und Panzer ausgerüstet, der vor sich den abgehauenen Kopf eines Riesen hat; hinter demselben steht ein junger Knappe mit rother, weißbefiederter Mütze auf dem Kopfe. Ob dieses Bild gerade den David und den Demokraten Goliath oder nicht eher irgend einen Helden des „Orlando furioso" darstellen solle, lassen wir dahingestellt. Jedenfalls aber gehört es zu den spätern, und somit flauern Werken Dosso's [1]). — Diesem trotzigen Ritter und seinem jugendlichen Knappen gegenüber sehen wir, unter Nr. 34, zwei gebeugte Kranke, ein Männlein und ein Weiblein, die sich an die Heiligen und Doktoren Cosimus und Damianus um ärztliche Hülfe wenden. Der Katalog hat dies flüchtig hingeworfene Bild der Schule des Paolo Veronese zugewiesen. Es ist aber ebenfalls, und zwar unbedingt, ein Werk Dosso's, welcher diesmal sogar seinen Namen auf einem unten angebrachten medizinischen Gefäße humoristisch angedeutet zu haben scheint. Man liest nämlich darauf: ONTOD — —, d. h. unto, Fett — D'(osso) Knochen — also Knochenfett. — Aller Wahrscheinlichkeit nach diente diese Tafel als

1) Jakob Burckhardt läßt dies Gemälde als Werk Giorgione's gelten. Da derselbe Schriftsteller aber den schönen heil. Sebastian in der Mailänder Pinakothek, der unstreitig dem Dosso, und nicht den Brüdern Dossi (wie die Herren Crowe und Cavalcaselle behaupten) angehört, ebenfalls als ein gutes Bild des Giorgione bezeichnet, so bleibt er sich unserm Bilde der Sammlung Borghese gegenüber wenigstens konsequent. Schon der wenig kritische Ridolfi hatte die beiden obgenannten Werke, d. h. den David der Galerie Borghese und den h. Sebastian der Brera dem Giorgione zugeschrieben. „I Signori Leoni da S. Lorenzo conservano due figure in una stessa tela — unser Bild ist auf Holz gemalt — di Saule che stringe ne' capelli il capo di Golia recatogli dal giovinetto Davide." V. I, p. 130.) Unbegreiflich dagegen bleibt es mir immer, daß das sonst so scharfe Auge des verstorbenen O. Mündler unser Gemälde für das Machwerk eines Pietro Vecchia ansehen konnte! Ueberhaupt machte Mündler gar zu oft und nicht immer den passendsten Gebrauch von dem Namen jenes plumpen Affen der großen venezianischen Meister. Das Urtheil Mündler's hat, wie es scheint, die Herren Crowe und Cavalcaselle verleitet, ein ähnliches Urtheil über dies Bild in ihrem Werke abzugeben. (Vol. II, p. 164.) Ja, sie wollen den Pinsel des P. della Vecchia namentlich in der „Rüstung, im Kopfe des Goliath und in den Händen des Saul" wahrgenommen haben, während dieselben Forscher die s. g. „Schiava" der Galerie Barberini für ein Werk des ältern Palma nehmen!! Dieser unser s. g. „David und Goliath" wurde allerdings von Pietro Vecchia kopirt, und seine Kopie befindet sich in der Galerie des Belvedere zu Wien (I. Stockwerk; Ital. Schulen, VII. Saal, Nr. 56). Man vergleiche diese Malerei mit den fahlen undurchsichtigen Farben und der schwammigen, liederlichen Zeichnung mit dem Original, und man wird hoffentlich, trotz dem gelben Firnisse, der letzteres bedeckt, hier ein Originalgemälde aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, dort ein gemeines Machwerk aus dem XVII erkennen. —

Apothekerschild. Die Figuren sind über Lebensgröße. — Nach den Mittheilungen des Herrn N. Cittadella [1]), Bibliothekar's von Ferrara, scheint es, daß Giovanni, Sohn des Niccolo de Lutero, welcher 1528 abermals im herzoglichen Schlosse zu Ferrara seine Wohnung aufgeschlagen hatte, damals noch nicht den Zunamen Dosso trug, wenigstens findet man denselben noch nicht in öffentlichen Akten verzeichnet. Erst im Jahre 1532 fand ihn Herr Cittadella als Magister Dossus, F. Nicolai de Lutero, bezeichnet. — Jene Bilder des Dosso also, auf welchen als Monogramm ein von einem Knochen durchbohrtes D steht, wie z. B. die kleine Tafel der Galerie Doria, (Braccio I, Nr. 51), auf der Christus dargestellt ist, wie er die Spekulanten und Börsenmänner jener Zeiten aus dem Tempel hinaustreibt, gehören alle der spätern Epoche seiner Kunst an: 1525—1540 Und zuletzt muß ich noch eines andern Bildes des Dosso gedenken, welches, als Arbeit Michelangelo's da Caravaggio, im VIII. Zimmer der Galerie hängt. Es stellt eine lesende heil. Katharina dar, halbe Figur. Mittelgut. —

Wie wir gesehen, ist auch dieser Meister in Rom wenig gekannt und studirt, denn von dem halben Dutzend von Werken, welche diese Galerie von ihm besitzt, wurden vier Meistern aus andern Schulen, eines dem Garofalo, und der Apollo (I. Saal) bloß der Schule Ferrara's zugewiesen [2]). In den andern Galerien Rom's, Italiens und Deutschlands ergeht es aber dem armen Dosso nicht besser als hier. So werden, um nur einige Beispiele anzuführen, in der Capitolinischen Galerie mehrere Werke dem Dosso in die Schuhe geschoben, die seiner durchaus unwürdig sind, und auch nicht von ihm herrühren, wie das schwache männliche Porträt (I. Saal, Nr. 85) und die „Vermählung der Maria" (I. Saal, Nr. 23), während die große heil. Familie (II. Saal, Nr. 145) die, wenn sie auch nicht durch den Restaurator so abscheulich zugerichtet worden wäre, wie sie es ist, jedenfalls nicht zu den erfreulichen Werken des Dosso zu zählen sein würde, dem Giorgione zugeschrieben wird.

In den Galerien der Uffizien und des Palazzo Pitti zu Florenz präsentirt man noch immer der Welt das Porträt eines Kriegsmannes (Nr. 627) als Werk des Sebastiano del Piombo [3]), und einen heil. Johannes den Täufer als ein Gemälde des Giorgione, da doch beide Bilder ihre Entstehung dem leuchtenden Pinsel des Ferraresen zu verdanken haben. Und mit der nämlichen Leichtfertigkeit und Ungerechtigkeit verfährt man gegen Dosso auch in der Dresdener Galerie, woselbst schöne Werke von ihm theils dem Francesco Penni, theils dem Parmeggianino, theils dem Garofalo zugeschrieben werden.

In der Galerie Doria sieht man von ihm außer dem obenangeführten, mit dem Monogramme bezeichneten Bilde, ein ganz im Ariosto'schen Sinne aufgefaßtes Weib. Sie ist in einen rothen Mantel gehüllt, hat die Stirne mit einem reichen Diadem geschmückt, und hält einen kolossalen Helm in den Händen. Wahrscheinlich stellt diese schöne, junge und aggressive Dame ebenfalls irgend eine Heldin aus dem „Orlando Furioso" dar. Im Kataloge hat das Bild folgende lächerliche Bezeichnung erhalten: „Porträt der Katharina, Vannozza genannt," von Dosso. Nun war die Vannozza nichts anderes als das Kebsweib des später zur Papstwürde erhobenen Kardinals Borgia, und folglich die Mutter des

---

1) Siehe: Napol. Cittadella, Notizie relative a Ferrara ecc. 1864.

2) Das s. g. Praesepium (II. Saal, Nr. 27) gehört nicht dem Giovanni, wie der Katalog meint, sondern wahrscheinlicher dem Bruder Battista Dossi an.

3) Dieses großartig aufgefaßte Porträt ist leider stark übermalt; charakteristisch für Dosso ist der landschaftliche Hintergrund. —

Cesare, der Lucrezia und der andern Kinder Alexander's VI., lebte also um 1470, als Dosso noch nicht geboren war. — Im Braccio II. der nämlichen Galerie sieht man unter Nr. 18 ein schönes männliches Porträt, und als Maler desselben findet sich Giovanni Antonio Licinio da Pordenone im Kataloge angegeben. Täusche ich mich nicht sehr, so gehört auch dieses treffliche Gemälde dem Dosso an; auch hier ist der Grund grünlich, was bei den Venezianern niemals der Fall ist, auf den Porträts aus der Ferraresischen Schule dagegen sehr oft vorkommt. Andern Bildern des Dosso, mit Ausnahme eines sehr bedeutenden und großen Madonnenbildes mit Heiligen im fürstlich Chigi'schen Palaste, erinnere ich mich nicht in den öffentlichen Galerien Rom's begegnet zu sein. —

Seine Vaterstadt Ferrara selbst hat nur wenige Werke von ihm aufzuweisen: das große leuchtende Bild im städtischen Museum, welches aber gegenwärtig durch eine heillose Restauration beinahe ungenießbar gemacht wurde, und die ganz überschmierten Frescogemälde in mehreren Sälen des einst herzoglichen Schlosses. Modena hingegen besitzt mehrere und darunter treffliche Werke des Dosso. Die reichste Sammlung aber an Bildern dieses Meisters ist unstreitig diejenige von Dresden, aber auch dort tragen, wie bemerkt, mehrere derselben fremde Namen. Fast alle seine Fresken im Schlosse zu Ferrara, so wie diejenigen im fürstbischöflichen Schlosse zu Trient hat entweder das Feuer und der Zahn der Zeit zerstört oder der Stumpfsinn der Menschen zu Grunde gehen lassen. Armer Dosso! So hat man viribus unitis, hüben und drüben, was noch von deinem großen Werke auf uns gekommen, zerbröckelt und zerstückelt, und mit diesem Stücke den einen, mit jenem den andern Meister geschmückt. Hier den Giorgione und den Sebastian del Piombo, dort den Parmeggianino, den Pordenone, den Fattore oder den Garofalo. Möge daher bald ein kluger Mann erstehen und sich deiner erbarmen! Steht doch deinem vielbewunderten Landsmanne und Freunde Ariosto kein anderer Künstler so nahe, wie gerade du mit deinem heitern, gesunden und oft so glänzenden Geiste! Bist du zu Zeiten auch etwas ungebunden, manchmal auch fahrlässig und leichtfertig, so darf doch niemand sagen, daß dein Sinn roh und gemein sei.

Vasari hat den Dosso nicht persönlich gekannt. Wenn also dieser sonst so feinsinnige Mann und liebenswürdige Biograph in der knappen Lebensgeschichte, die er dem Dosso widmet, nicht den ihm gewöhnlichen Sinn für Gerechtigkeit und Unparteilichkeit bewährt, so mag dies vielleicht aus zwei Gründen herzuleiten sein: erstens weil Dosso nicht für gut befunden hatte, nach Rom zu wallfahrten, um daselbst seine heimatliche „maniera secca" zu erweitern, und zweitens weil höchst wahrscheinlich Vasari's Freund Girolamo Genga ihn gegen Dosso, dessen Nebenbuhler er gewesen war, ebenso sehr eingenommen haben mochte, wie ein anderer seiner Berichterstatter, der neidische Beccafumi, ihm über den armen Soddoma Uebles berichtet hatte. Weder von den glänzenden und reichlichen Fresken und Bildern aller Art, womit der Liebling Alfonso's von Este die Räume des Ferraresischen Schlosses ausgeschmückt hatte, noch von den Gemälden des Dosso im Palaste der Gonzaga zu Mantua weiß Vasari uns auch nur ein Wörtchen zu sagen. Von den spätern Nachtretern des Aretiners durfte man natürlich auch nicht erwarten, daß sie die Lücken des Meisters ergänzten und die von ihm begangenen Fehler wieder gut zu machen suchten. Auch möchten wohl wenige Künstler der Sinnesweise der folgenden Jahrhunderte so wenig zugesagt haben, so unverständlich geworden sein, wie gerade Dosso. Erging es etwa dem Ariosto nicht ebenso nach der Erscheinung des Tasso?

Dosso starb nicht im Jahre 1560, wie allgemein berichtet wird, sondern schon gegen

Ende des Jahres 1541, und daher beiläufig sieben Jahre vor seinem Bruder Battista. Er hinterließ drei Töchter [1]).

Ein Mitschüler Dosso's bei Lorenzo Costa war der Ferrarese Lodovico Mazzolini, dieser Glühwurm unter den Malern. Sein Vater war auch Maler, und hieß Giovanni. — Mehr für das Genrefach als für die historische Kunst geschaffen, wurde er schon seiner herrlich glänzenden Farben halber ein Liebling aller kunstliebenden Prälaten der folgenden Jahrhunderte. Daher sind auch die römischen Galerien mit seinen Bilderchen reichlich versehen. Die Borghesische hat von ihm, außer den beiden im I. Saale hängenden Bildern, noch eine Anbetung der heil. drei Könige, mit schönem architektonischen Hintergrunde, Saal II, Nr. 58. Dieses Bildchen darf als ein gutes Specimen Mazzolinischer Malerei betrachtet werden. Hier ist Mazzolini klar und leuchtend in der Farbe, und nicht so manierirt wie gewöhnlich. —

Den Girolamo da Carpi, der eine Zeit lang wenigstens Schüler des Garofalo gewesen sein soll, kenne ich leider zu wenig, um mir ein Urtheil über ihn zu erlauben. In einem ihm zugeschriebenen Bilde in der Kirche S. Martino zu Bologna verräth er allerdings die Schule des Garofalo. Und so dürfte denn auch das gute Frauenporträt der Borghesischen Sammlung, (II. Saal, 12) von ihm herrühren. Die junge Frau hat eine schwere goldene Kette um den Hals, in der linken Hand hält sie einen Handschuh und sieht voll Lebensfreude und ohne alle Prätention in die Welt hinaus. Der Farbenauftrag ist aber schwammig, und die Formen sind weniger scharf angegeben, als dies bei Garofalo gewöhnlich der Fall ist. — Wenn wir nun noch zweier Bilder des Scarsellino von Ferrara erwähnen, die im III. Saale unter Nr. 25 (Diana im Bade) und Nr. 30 (Venus dem Bade entsteigend) hängen, so glauben wir beiläufig aller Ferraresischen Maler gedacht zu haben, von denen Werke in dieser Galerie sich vorfinden. Es bleibt mir nur noch übrig, der bekannten, ja weltberühmten Danae des Correggio einige Worte zu widmen. —

---

1) N. Cittadella, l. c.

(Fortsetzung folgt.)



Aus Sauerländer's Richteralbum.

Die Landschaft in der Kunst der alten Aegypter.

Von Karl Woermann.

(Schluß.)

Andererseits aber schreckt die ägyptische Kunst vor keiner Aufgabe zurück. In ihrer einfachen Weise, deren anfängliche Unbeholfenheit später zu einer Art Kanon geworden ist, stellt sie Alles dar, was es überhaupt gibt oder was es für die Zwecke und die Einbildungskraft der ägyptischen Künstler gab: Landschlachten und Seeschlachten, Jagdstücke und Schifferstücke, häusliche Scenen und Scenen aus dem Handwerkerleben, Verehrungen der Götter wie der Könige, das diesseitige wie das jenseitige Leben. Bei dieser Mannichfaltigkeit müssen wir es von vornherein für wahrscheinlich halten, daß auch die landschaftliche Natur gelegentlich mit dargestellt worden. Wie das aber geschehen, wie die Aegypter sich mit solchen gelegentlichen landschaftlichen Darstellungen, sei es in Hintergründen oder im Beiwerk zu Figurenbildern, sei es in selbstständigerer (doch niemals den landschaftlichen Eindruck als Selbstzweck verfolgender) Weise, abgefunden haben, wie z. B. jene äußerst mangelhafte perspektivische Einsicht, und wie die Vermengung von Front- und Seitenansichten sich bei landschaftlichen Gegenständen gestalten, das zu untersuchen wird unsere nächste und für den Zweck dieser Arbeit nicht unwichtigste Aufgabe sein. Da wir im Einzelnen bei ägyptischen Figurendarstellungen und mehr noch bei Thierbildungen, die gewissermaßen den Uebergang zur Landschaft bilden, übrigens eine keineswegs geringe, ja oft eine bei der allgemeinen Erstarrung der ägyptischen Kunst geradezu überraschende Naturwahrheit der Formen und Lebendigkeit der Auffassung finden, so werden wir hoffen dürfen, im Einzelnen auch unter den dargestellten landschaftlichen Gegenständen manche frische und natürliche Bildungen zu finden.

Soweit Darstellungen aus der landschaftlichen Natur lediglich als architektonisches Ornament verwendet sind, haben wir sie bereits kennen gelernt. Wir können daher sofort zur Betrachtung der landschaftlichen Hintergründe bei Figurendarstellungen übergehen.

Aus dem über die ägyptische Malerei im Allgemeinen Gesagten erhellt freilich sofort, daß von Hintergründen im eigentlichen Sinne des Wortes hier keine Rede sein kann. Es ist aber interessant zu sehen, wie die ägyptischen Künstler sich geholfen. Sie breiten die darzustellende Gegend im Grundriß landkartenartig aus, jedoch oft nur im Umriß, und zeichnen die einzelnen Gegenstände auf ihrer Grundlinie im Aufriß hinein, wobei es sich nur nach symmetrischer und anderer räumlicher Konvenienz zu richten scheint, ob diese Gegenstände nach oben oder nach unten, nach rechts oder links von ihrer Grundlinie fallen. Es ist ein ähnliches Verfahren, wie wenn sie die Figuren übereinander, anstatt hintereinander zeichnen. Ein gutes Beispiel aus der Blüthezeit ägyptischer Kunst in der achtzehnten Dynastie gibt das Gemälde des Baues eines Ammontempels zu Theben unter Thotmosis III., welches in einer Grabkapelle zu Abd-el-Qurna entdeckt wurde.[1]) Es ist ein viereckiges, im Grundriß gezeichnetes Bassin, aus dem zwei gelbe Leute in großen Krügen Wasser schöpfen: der eine gebückt am Rande stehend, der andere bis an die Brust im Wasser. Das Wasser ist, wie fast immer, durch senkrechte Zickzacklinien in blauem Grunde angedeutet. Lotosblumen blühen darin. An allen vier Seiten ist das Wasserbecken von einem grünen Randstreifen eingefaßt, in dem einige Gräser zur Andeutung des

1) Abgebildet: Lepsius, Denkmäler, Bd. V, Abtheilung III, Bl. 40. — Brugsch, Hist. d'Egypte, S. 106; und auf einer schönen Tafel des Werkes von Prisse d'Avennes.

Rasens gezeichnet sind. Die Bäume aber, welche, 24 an der Zahl, das Wasser an allen vier Seiten umgeben, stehen auch nach allen vier Seiten von der Grundlinie nach außen hinab: diejenigen des unteren Randes mit den Wipfeln nach unten, u. s. w. Man sieht auf der Stelle, was der Maler gemeint; aber es ist das Gegentheil von perspektivischer Behandlung, von vornherein ein Verzicht auf den malerischen Schein. Ein klarer, nüchterner Sinn, dem es nur darauf ankommt, daß, was er erzählt, auch verstanden werde, spricht sich in dieser Darstellungsweise aus.

Von einer verschiedenen Entwickelung dieser landschaftlichen Andeutungen in den sonst wohl zu unterscheidenden Epochen ägyptischer Kunst kann kaum die Rede sein. Schon in den Grabkammern der Pyramiden aus der vierten und fünften Dynastie sind die landschaftlichen Gegenstände auf den sehr häufigen Darstellungen von Fischzügen und Jagden auf Sumpfvöge in der stereotypen Weise der späteren Zeit dargestellt: das Wasser wird blau mit schwarzen senkrechten Zickzacklinien gebildet;[1] auf dem Wasser, wenig oder gar nicht eingetaucht, schwimmt das Boot; der Sumpfvögel bunte mannichfaltige Schaaren hausen im Lotosdickicht, das in langen Stengeln mit Blüthen und Knospen emporsprießt;[2] auch Vogelnester sind auf einem herabgebeugten Stengel angebracht; und vierfüßige Thiere, Iltisse oder Ichneumone, laufen den Stengel hinan, um die Nester, in denen man Eier und Junge sieht, auszunehmen. Mitunter aber ist das Wasser auch durch die charakteristischen Thiere des Nils: durch Flußpferde, Krokodile und Fische bezeichnet.[3] — Auch Obstlesen von unbeholfen dargestellten Bäumen kommen schon in der fünften Dynastie vor;[4] in der sechsten Kornernten, bei denen das Feld durch dichtgereihte lange gerade Aehrenhalme ganz natürlich bezeichnet ist und die Garbenbündel so übereinandergelegt sind, daß sie übereinander zu schweben scheinen;[5] ferner Dattellesen in Körbe von ganz gut charakterisirten Palmenbäumen, idyllische Hirten- und Holzhackerscenen, in denen die Gaisböcke an den Bäumen emporspringen und dgl.[6]

Wenig verschieden von der Behandlung der landschaftlichen Zuthaten auf Figurenbildern dieser früheren Zeit ist dieselbe auf den Bildern der zwölften Dynastie, von deren Malerei uns in den Gräbern von Beni-Hassan so vortreffliche und wichtige Proben erhalten sind. Auch hier finden sich Fischzüge und Entenjagden auf ebenso dargestelltem Wasser, welches jedoch, um dem Jäger das Bücken zu ersparen und den Fisch seiner Augenhöhe näher zu bringen, gelegentlich in einem schmalen senkrechten Streifen aus dem wagerechten Streifen, der die Hauptfläche des Wassers darstellt, emporgeführt ist.[7] Auch hier finden sich Weinlesen, Fruchternten, Ackerbau u. dgl.; oft ganz idyllische Scenen in ziemlich landschaftlicher Komposition;[8] Alles aber doch belebter und naturfrischer, als in den früheren Bildern, zuweilen mit naiv der Natur abgesehenen kleinen Zügen. Sehr hübsch sind die Palmen in einer Darstellung der Fällung eines Palmenwaldes;[9] humoristisch wirken die Paviane in dem Feigenbaum einer Erntescene;[10] voll mannichfaltigen Lebens ist die komplizirtere Fischerei- und Jagdscene von der Ostseite des zweiten Grabes, wo die lebhafte, bunt von Vögeln und Fischen wimmelnde Darstellung zu beiden Seiten der Thür streifenweise symmetrisch vertheilt ist;[11] merkwürdig ist auf der Abbildung einer Feldbestellung die Darstellung dieses Feldes durch blaue Farbe mit schwarzen Zickzacklinien, fast wie Wasser, wahrscheinlich zur Andeutung einer Nilüberschwemmung, die das Feld befruchtet hat: höchst lebendig sind dabei der Pflüger, der Sämann, die Rinder vor dem Pfluge

---

1) Lepsius, Denkm. Bd. III, Bl. 22, 45, 60, 62, 64bis; Bd. IV, Bl. 96 u. ö.
2) Lepsius, Bd. III, Bl. 12, 43, 60.
3) Lepsius, Bd. III, Bl. 43 u. 77; Bd. IV, Bl. 130.
4) Lepsius, Bd. III, Bl. 53 u. 61.
5) Lepsius, Bd. IV, Bl. 106—108.
6) Lepsius, Bd. IV, Bl. 3.
7) Lepsius, Bd. IV, Bl. 130.
8) Lepsius, Bd. IV, Bl. 127; Rosellini, Monumenti, Vol. II, Nr. 40.
9) Lepsius, Bd. IV, Bl. 126.
10) Lepsius, Bd. IV, Bl. 127; Rosellini, Vol. II t. 39, 2 u. 41, wo die einzelnen charakteristischen Pflanzen und ein Ziehbrunnen besonders abgebildet sind.
11) Lepsius, Bd. IV, Bl. 130.

und das sein Bedürfniß mit aufgehobenem Schwanze befriedigende, munter hüpfende Kälbchen dargestellt. [1]) Es finden sich in Beni-Hassan aber auch selbstständigere Darstellungen landschaftlicher Dinge, die weiter unten besprochen werden sollen.

Unter den Darstellungen des neuen Reiches von der achtzehnten Dynastie an nehmen die gewaltigen Kriegs- und Siegesbilder, welche die Tempelwände bedecken, das hervorragendste Interesse in Anspruch. Auch auf ihnen spielen die landschaftlichen Andeutungen manchmal eine ziemlich wichtige Rolle, besonders wenn sie zur Charakterisirung der Situation oder der Gegend beitragen konnten. Zu den wichtigsten Darstellungen dieser Art, auf denen Land und Wasser eine gleich große Rolle spielen, gehören die Abbildungen aus dem Terrassentempel Der-el-baheri in Oberägypten. Sie stellen die Seeexpedition gegen Arabien dar, welche von der Schwester Thotmosis' III. unternommen wurde. [2]) In verschiedenen Streifen über einander bewegt sich der Zug: die Streifen selbst stellen das Wasser dar, längs dem der Zug sich bewegt; das Wasser ist, wie wir es gewohnt sind, durch senkrechte Zickzacklinien belebt und wimmelt von Schildkröten, Hummern und Fischen verschiedener charakteristisch gezeichneter Arten; am Ufer wachsen Bäume verschiedener Art, weniger natürlich dargestellt; Rinderheerden fressen Kräuter im Schatten etwas besser dargestellter Laubbäume; mit den Wurzeln ausgegrabene Bäume werden auf die Schiffe transportirt, offenbar zur Andeutung der Verpflanzung eines Baumes von Arabien nach Aegypten; die bewegtesten Scenen aber sind die Theile der Abbildung, welche die Schiffe selbst darstellen, wie sie, bemastet und reichlich mit Tauwerk versehen, an den Bäumen des Ufers angebunden sind, mit der Beute beladen werden, oder mit geschwellten Segeln, denen kräftige Ruderer zu Hülfe kommen, auf der Heimfahrt begriffen sind — unter ihnen überall das von Fischen belebte Meer. — Aus den Schlachten Ramses' II., des Großen, sind dagegen in landschaftlicher Hinsicht besonders die Darstellungen im Hofe des kleinen Tempels zu Beit-ualli in Nubien zu bemerken. Der König verfolgt auf dem Streitwagen das geschlagene Heer der Aethiopier; und an der anderen Seite ist dargestellt, wie die jämmerlichen Gestalten der Neger in ihre heimathlichen Wälder zurückflüchten. Diese Wälder sind durch sehr charakteristisch gezeichnete Palmbäume, in deren großblättriger und fruchttragender Krone Affen sitzen, veranschaulicht; in einer Umzäunung ist ein Weib mit Kochen beschäftigt; andere Weiber und Kinder eilen den Heimkehrenden entgegen; Alles wirkt zu einem anschaulichen Eindruck der äthiopischen tropischen Wälder zusammen. [3]) — Viel weniger lebendig, ja ganz konventionell ist der Laubwald auf dem großen Basrelief zu Karnak angedeutet, welches die besiegten Völker vor König Seti I. darstellt. [4]) Auch die Festung ist auf einer hiermit zusammenhängenden Darstellung landschaftlich recht unbeholfen gezeichnet: sie scheint umwallt, und vor ihr ist ein Wald durch cypressenförmige Bäume angedeutet, die ebenso kindlich dargestellt sind, wie in unseren Nürnberger Spielzeugschachteln. — Interessant ist wegen ihrer landkartenartigen Ausbreitung besonders die in zwei Abtheilungen getheilte Abbildung aus dem Leben Ramses' II. zu Ipsambul. Im oberen Streifen ist der König abgebildet, wie er mit seinem Streitwagen eine im Flusse gelegene Festung angreift; im unteren Streifen befindet sich das Feldlager mit dem königlichen Zelte, primitiv in der angegebenen grundrißartigen Weise, aber klar ausgedrückt. Das Flußbett, durch dessen Zickzacklinien die Soldaten schwimmen, ist landkartenartig gegeben; auf der Insel oder Halbinsel, welche von Wall und Graben umgeben scheint, ist die Festung durch sechs im Aufriß gezeichnete und mit Zinnen gekrönte Thürme dargestellt. [5]) — Aehnlich stellen sich Stromübergang und befestigte Insel mit buntem Schlachtgewühl am Ufer und im Strome auf dem Ramesseion zu Theben dar. [6]) — Von den Kriegszügen Ramses' III. bieten besonders die lebendigen und einfachen Scenen an der Nordwand des Tempels von Medinet-Abu manche interessante Andeutungen der Natur: Sie zeigen z. B. den Pharao im Kampfe mit Löwen nahe bei einem Schilf- oder

1) Rosellini, Vol. II, t. 32.
2) J. Dümichen, Histor. Inschriften altägyptischer Denkmäler, II, Tfl. I—XXII.
3) Rosellini, Mon. Vol. I, t. 75.
4) Rosellini, Vol. I, t. 46.
5) Rosellini, Vol. I t. 87, 90, 91. Vgl. Lepsius, Bd. VI, Bl. 164 u. 165.
6) Rosellini, Vol. I, t. 109, 110.

Papyrusdickicht,[1]) sowie die sehr bewegte Darstellung eines Schiffskampfes auf dem Meere, bei dem die mit Löwen am Buge geschmückten Schiffe der Aegypter mit Segeln und Rudern manövriren und der König vom Lande aus, über Leichen hinwegschreitend, seine Pfeile abschießt.[2]) — Sehr interessant in der uns angehenden Beziehung ist auch die halberhabene farbige Arbeit auf der Seitenwand der ersten Kammer zu Ipsambul.[3]) Hier greift der, wie gewöhnlich riesengroß dargestellte Pharao, gefolgt von seinen über einander zusammen nur ebenso groß, wie er, dargestellten Söhnen eine Festung an, welche auf einem Felsen liegt. In der grauen, in verschiedenen Abstufungen gethürmten und gezinnten Festung ist das gelbe Volk der Asiaten in Verzweiflung. Vor dem Thore knieen die Einen mit stehend erhobenen Händen; die Anderen sinken, von den Pfeilen des Königs durchbohrt, zusammen. Am Fuße des röthlichen Felsens aber ist eine fliehende Rinderheerde mit dem in entsetzt abwehrender Geberde sich umschauenden Hirten dargestellt.

Alle diese landschaftlichen Andeutungen zu Figurenbildern sind, wie gesagt, weit entfernt davon, einen eigentlichen malerischen Hintergrund zu den historischen Scenen abzugeben. Sie bilden niemals ein geschlossenes Ganzes mit den letzteren. Auch der Himmel ist natürlich in diesem reliefartigen Silhouettenstil niemals dargestellt. Die Sonne greift nur auf einer gewissen Reihe von Darstellungen in die Handlung ein: auf den Bildern der Beamtengräber des Sonnenverehrers Amenophis IV. nämlich, zu Tel-el-Amarna. Wir sehen hier Familienscenen aus dem Leben des genannten Königs in steter Beziehung zur Sonnenscheibe, die mit behandeten Strahlen (an die „goldhändige Sonne" der indischen Poesie erinnernd) in's irdische Treiben hereinreicht.[4])

Nach diesen Darstellungen aus der Blüthezeit des neuen Reiches ist die ägyptische Kunst mit geringen Schwankungen in ihrem Wesen sich gleich geblieben. In Bezug auf landschaftliche Andeutungen lassen auch die spätesten Darstellungen aus der Ptolemäerzeit und gar aus der Zeit der römischen Weltherrschaft keine veränderte Auffassung wahrnehmen.

Neben jenen landschaftlichen Andeutungen zu Figurenbildern haben wir aber noch einer Reihe selbständigerer landschaftlicher Darstellungen zu gedenken, die freilich auch nur in Beziehung stehen zu dem ganzen figürlichen Cyklus, dem sie eingereiht sind, und daher als wirklich für sich bestehende Landschaften in keinem Falle angesehen werden können. Auch stellen sie stets nur die durch Menschenhand in Anlagen verwandelte Natur dar und können also insofern nicht als vollgültige freie Landschaften angesehen werden. Immerhin aber kommt ihnen relativ der selbständigste und ausgesprochenste landschaftliche Charakter unter den ägyptischen Darstellungen zu.

Hierher gehören vor allen Dingen Darstellungen aus der zwölften Dynastie zu Beni-Hassan und Darstellungen aus der achtzehnten Dynastie zu Tel-el-Amarna. Die Art ihrer Darstellung ist die schon erwähnte. Es ist ein Gemisch von Grundrißdarstellung und Aufrißdarstellung, bei den Gebäuden sogar häufig mit einer Durchschnittsdarstellung verbunden, sodaß man in das aufgedeckte Innere hineinblickt. Die im Aufriß in den Grundriß hineingezeichneten Gegenstände stehen hier aber doch in der Regel senkrecht vor dem Beschauer, nur in selteneren Fällen weisen die Bäume mit ihren Wipfeln nach unten; öfter schon, wenn die Grundlinie senkrecht vor dem Beschauer steht, fallen die im Aufriß gezeichneten Gegenstände nach den Seiten. Von den Darstellungen dieser Art ist zunächst die Abbildung eines Festes im Hofe und Garten eines Privathauses zu nennen. In der Gartenumhegung links sind Obstbäume verschiedener Art, Cypressen und eine Weinlaube in Reihen übereinander dargestellt, und das Aeußere des Hauses repräsentirt sich in der gedachten Weise, leicht drapirt, zeltartig und phantastisch[5]). Wichtiger ist eine andere umfangreiche Gartendarstellung, welche uns eine große steife Anlage, etwas an moderne

---

1) Rosellini, Vol. I, t. 129. Brugsch, Hist. S. 185. Septième tableau nach Champollion.

2) Rosellini, Vol. I, t. 130.

3) Gau, Antiquités de la Nubie, S. 61. Rosellini, Vol. I, t. 80—82. Die Farbengebung ist auf beiden Nachbildungen eine von einander sehr verschiedene.

4) Lepsius, Bd. VI, Bl. 91 ff. — Brugsch, Hist. S. 119 ff.

5) Rosellini, Vol. I, t. 68.

italienische Gärten erinnernd, veranschaulicht [1]). In der Mitte befindet sich eine große viereckige Weinlaube, zu deren Rechten ein einfaches Gebäude mit Thür dargestellt ist, während zu ihrer Linken Stufengestelle für Blumentöpfe u. dgl. angebracht sind. Ein Mann scheint Lotoskelche anzubeten. Gerade Baumgänge von Palmen, unter denen die in Aeste getheilte Dumpalme, und von mannichfachen andern Bäumen, die sogar pyramidal oder kugelförmig zugestutzt erscheinen und schwer zu erkennen sind, theils mit dunkelgrünem Laub, theils mit hellem, theils mit Früchten und theils ohne solche, ziehen sich nach allen Seiten hin; zwischen ihnen sind vier viereckige Teiche angebracht, mit Enten, Wasserpflanzen und Raseneinfassungen; an anderen Orten aber Lustzelte oder Pavillons, ganz wie in modernen Gärten. — Aehnlich sind die Darstellungen zu Tel-el-Amarna. Eine regelmäßige Anlage ist in Prisse d'Avennes' unvollendetem Werke abgebildet: Ein mit Laubbäumen geschmückter Gartenkreuzweg; in den vier Ecken Gebäude mit Säulenhallen; der Haupteingang rechts vom Beschauer mit Thoren und einem von Säulen getragenen Portale geschmückt; vor demselben Bäume in Kasten; andere Thore mit Portalen und Pavillons an der hinteren Mündung des Kreuzganges, sowie zur Linken; ein besonderer Pavillon in dem Arm des Kreuzganges, zu dem der Haupteingang hineinführt, Alles regelmäßig und steif, wenngleich in den entweder der Oliven- oder der Lorbeerform angehörigen Bäumen sich im Einzelnen manche Abwechselungen bemerkbar machen. — Auf einer anderen in demselben Werke abgebildeten sehr merkwürdigen Anlage ist das Haus ganz im Plan gezeichnet; im Garten aber stehen links oben zwei grüne Cypressen, daneben rechts zwei rothe Obelisken, darunter links ein Quarré von Blumenbeeten im Rasen, wie es scheint, und rechts ein blauer Streifen, augenscheinlich ein Kanal, zwischen einer Palmenallee in sehr merkwürdiger Anordnung, die das vollste Gegentheil perspektivischen Scheins zum Ausdruck bringt. Die Palmen diesseits des Kanals sind kleiner gezeichnet, als die jenseits desselben, die, obgleich sie derselben Grundlinie entspringen, die diesseitigen bedeutend überragen, der Kanal aber erscheint wie ein Barren, der zwischen beiden in der Luft schwebt; doch ist dadurch, daß die vorderen Stämme ihn überschneiden, während er seinerseits die hinteren Stämme überschneidet, das Motiv wohl klar genug ausgedrückt. — Am bedeutendsten ist die Darstellung einer königlichen Villa in derselben Art, abgebildet von Prisse und von Lepsius [2]). Sie befindet sich auf der Hinterwand des zweiten Raumes des dritten Grabes der nördlichen Gräbergruppe zu Tel-el-Amarna. Baumalleen ziehn sich hier auf verschiedenen Wegen an den Wohngebäuden, Wirthschaftsbaulichkeiten und Hofanlagen vorüber; ein eigentlicher Obstgarten befindet sich oben links in der rechteckigen Gesammtanlage; in ihm wachsen Palmen und Frucht- und Blüthenbäume verschiedener Arten, und in seiner Mitte befindet sich ein Wasserbassin, zu dem an einer Ecke eine Treppe hinabführt. Im Garten scheinen die Bäume im Boden zu wachsen, an den Wegen aber in Töpfen oder Kasten.

Alle diese Darstellungen sind von besonderem Interesse für uns, weil sie uns einerseits die nüchtern-verständige, in der Regel gewissen Zwecken dienende Gartenkunst der alten Aegypter zeigen, andererseits uns die besten Beispiele der Abfindung der ägyptischen Künstler mit der Abbildung landschaftlicher Gegenstände vor Augen führen. Nichts ist vielleicht geeigneter, die Naturanschauung eines Volkes zu charakterisiren, als seine Gartenkunst, in welcher es seine Natur nach seinem eigenen Geschmacke umwandelt und sozusagen idealisirt. Eine ägyptische Gartenbeschreibung ist im großen Papyrus Harrys enthalten. Die Gartenkunst der Aegypter aber, wie sie sich in den angeführten bildlichen Darstellungen spiegelt, weist auf eine Naturanschauung hin, welche die umgebende Landschaft mit sehr utilitarisch nüchternem Auge ansah, was ein poetisch-religiöses Aufschauen zum Himmel und zu der Sonne, als dem Ueberirdischen, oder zum Nile, als dem Wunderstrome, keineswegs auszuschließen braucht. Die Darstellungen selbst zeigen bei den hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten der Gesammtanlage, die durchaus unmalerisch, aber klar und verständlich ist, im Einzelnen eine ebenso treue Naturbeobachtung, wie die Figurenbilder. Aehnlich wie diese, scheinen sie bald zu einer Art Kanon erstarrt zu sein, welcher das Wasser ein für allemal durch die gebrochene Linie (auch als Deutbild in der hieroglyphischen Schrift

1) Rosellini, Vol. I, t. 69.

2) Lepsius, Bd. IV, Bl. 91. Prisse d'Avennes, a. a. O. unter Architecture: Plan cavalier d'une villa royale.

von derselben Bedeutung) auf blauem Grunde darstellt und auch für die verschiedenen Bäume gewisse typisch gewordene Formen und Farben angenommen hat; bald aber ahmen sie in lebendigerer Wahrheit mit größerer Frische und Treue die einzelnen Gegenstände der landschaftlichen Natur nach. Einzelne Palmengruppen sind in der That mit einem so freien Naturalismus dargestellt, wie die Technik dieser Kunst ihn nur irgend zuließ.

Haben wir in den bisher betrachteten Darstellungen landkartenartig behandelte Landschaften gesehen, so haben wir zum Schluße noch die auf Papyrusrollen erhaltenen landschaftlich behandelten Landkarten der alten Aegypter zu betrachten, die in der That, da sie die Natur in ursprünglicherer, von der Kultur nicht völlig umgewandelter Gestalt vorführen, gewissermaßen als die selbständigsten landschaftlichen Darstellungen der Aegypter anzusehen sind. Hierher gehört die vielbesprochene „älteste Landkarte ägyptischer Goldminen“ [1]) des Turiner Museums. Es ist eine wilde Berggegend, in die wir versetzt werden, ein von Bergkegeln eingeschlossenes Thal, in dem sich die Ansiedlung der Goldgräber befindet. Hier wiederholt sich jene Art der Auseinanderklappung der Landschaft, die ich schon früher besprochen habe und die sich sogar in hieroglyphischen Zeichen landschaftlicher Bedeutung, wie in der Hieroglyphe für Weg ( ), wo die Bäume einander die Wurzeln zukehren, wiederfindet. Die diesseitigen Berge sind mit den Gipfeln nach unten gerichtet, ihre Grundlinien aber befinden sich an der richtigen Stelle der Landkarte. In der Mitte des Thales auf einem tiefbraun kolorirten fünfeckigen Platze erhebt sich die weiße Stele König Seti's I.; daneben ist der im Grundriß dargestellte Brunnen durch die Wasserzickzacklinien in seiner grünen Fläche deutlich gekennzeichnet. Die Wege, welche sich im Thale kreuzen und zu den Gebäuden führen, sind theils, wie diese, von blaßrother Färbung, theils wo sie zum Nil hinabführen, lehmfarbig braun gemalt. „Dieselbe röthliche Farbe, aber etwas intensiver ist an der Masse der durch die Wege und sonstige Umrißlinien eingefaßten Berge angebracht“ [2]). „Einer dieser Berge ist chokoladenfarbig in drei Abtheilungen schattirt.“ In den verschiedenen Gegenständen, die den untersten Weg bedecken, glaubt Lauth Andeutungen der Pflanzenwelt zu erkennen. Uebrigens bildet, nach den Bemerkungen desselben Gelehrten [3]), diese „älteste Landkarte“ von Goldminen nur ein Glied einer langen Reihe ähnlicher Darstellungen auf Papyrusrollen. Ganz ähnlich ist die „zweit-älteste Landkarte“ welche ebenfalls nubische Goldbergwerke darstellt und ebenfalls im Turiner Museum aufbewahrt wird, aber nur fragmentirt erhalten ist [4]). Die Berge sind hier schwarz gemalt, die Wege ebenfalls mit Pflanzenandeutungen, Früchten oder Muscheln bestreut. — Interessant als Pläne, aber ohne landschaftliche Bedeutung sind die Grundpläne von Gräbern, wie die des Grabes König Ramses' IV. mit verschiedenen in den Felsen gehauenen Kammern [5]). — Sehr wichtig aber ist die Darstellung der elyseischen Felder in der Vignette zum Kapitel 110 des Todtenbuches. Der himmlische Nil mit seinen Kanälen „ohne Fische, ohne Schlangen, ohne Inseln, die fruchttragenden Kornähren, welche die Sterblichen um viele Ellen überragen, die Bäume am Ufer, der grüne Stromgott mit den Lotosblüthen auf dem Haupte“, Alles, grundplanmäßig in Streifen geordnet, gibt ein recht anschauliches Bild dessen, was der Künstler darstellen wollte mit den sehr deutlichen Merkmalen der Schranken, die seinem künstlerischen Darstellungsvermögen gezogen waren. [6])

---

1) Abgebildet und beschrieben von Lauth in den Sitzungsberichten der K. bayer. Ak. d. W. 1870 (vom 3. Dez.) Farbig abgebildet bei F. Chabas: Les inscriptions des mines d'or, S. 30. In kleinem Maßstabe bei Brugsch: Geographie des alten Aegyptens, Tfl. VI, oben.

2) Lauth, a. a. O. S. 340.

3) Lauth, a. a. O. S. 372.

4) Abgebildet bei J. Lieblein, Deux papyrus hiératiques du Musée de Turin (Christiania 1868) Tfl. V, und in anderer Anordnung mit ausführlicher Besprechung von Lauth, Stzgsber. der. K. B. Ak. d. W. 1871, Tfl. I, ad S. 190 ff.

5) Grundplan des Grabes des K. Ramses IV, von Lepsius, Berlin 1867. Derselbe: Auswahl von Urkunden, Tfl. XXII; und Lauth, Stzgsber. von 1871 Tfl. II.

6) Papyrus funéraire de Leyde, Bl. VII. Vgl. die Darstellung des Kanals von Heroopolis u. s. w. bei Brugsch, Geographie, Tfl. 48.

Fassen wir nunmehr das Ergebniß unserer Untersuchung über das Verhalten der bildenden Künstler Aegyptens zur landschaftlichen Natur zusammen, so sehen wir, daß die Aegypter, wie sie Alles in ihrer Weise klar und treu darzustellen suchten, ohne sich jedoch von hergebrachten stilistischen Normen befreien zu können, so auch der Darstellung landschaftlicher Gegenstände keineswegs aus dem Wege gingen, ebensowenig aber sie um ihrer selbst willen aufsuchten, vielmehr sie darstellten, wo es die Erzählung, welche ihre Bilder illustrirten, erheischten oder die Verherrlichung des Königs, dessen Thaten dargestellt wurden, wünschenswerth machte, daß sie aber auch bei ihnen im Allgemeinen und besonders in der Komposition einer gewissen feststehenden Norm sich bedienten, die den Schein der Wirklichkeit in einem landschaftlichen Ganzen niemals, wohl aber gelegentlich in einem einzelnen Baume oder in kleineren naturwahren Gruppen aufkommen lassen konnte. War schon die aus der ägyptischen Landschaft selbst entspringende Naturanschauung wahrscheinlich einer höheren landschaftlichen Empfindung ungünstig, so versagte die mangelhafte perspektivische und sonstige malerische Technik, versagte die Unfreiheit der von der Architektur abhängigen Malerei des Nilthals vollends von vornherein die Möglichkeit einer eigentlichen freien und selbständigen Landschaftsmalerei. Dagegen hatte die treue Naturbeobachtung, die man den Aegyptern sicher lassen muß, ein solches Anschließen der architektonischen Formen, im Ganzen sowohl wie im Einzelnen, an die Landschaft zur Folge, daß man, wenn der Ausdruck nicht zu gewagt erschiene, sagen möchte, die Aegypter hätten zwar keine Landschaftsmalerei, wohl aber eine Landschaftsarchitektur gehabt. Von ihrer landschaftlichen Umgebung losgelöst, würde die ägyptische Architektur unverständlich und oft sogar barock erscheinen; in ihr und mit ihr aber bildet sie unter der klaren Beleuchtung des ägyptischen Himmels ein eigenthümlich zauberhaftes Ganzes. Sowohl in den plastischen und malerischen Bildwerken, deren Trägerin die Architektur ist, als auch in ihrer eigenen Formensprache und in ihrem Anschluß an die landschaftliche Natur, spricht sich das Naturgefühl des ältesten bekannten Kulturvolkes der Erde in einer zwar nicht seelenvollen und innigen, aber doch eigenartigen, harmonischen und verständlichen Weise aus.



Aus Sauerländer's Richteralbum.

Ueber zwei altvenezianische Holzschnitte.

Mit Illustrationen.



Bei Gelegenheit der Durchsicht einiger nach dem Gesichtspunkte der Maler geordneten Sammelbände in der Albertina stieß ich auf zwei alte Holzschnitte, welche mir sogleich ungemein werthvoll und bedeutsam erschienen. Ein Kampf zwischen Menschen und Satyrn und ein allegorischer Triumphzug; beide Darstellungen zusammengehörend, wie u. A. aus einer Miniatur-Wiederholung des Satyrkampfes hervorgeht, welche in der Darstellung des Triumphes auf einem Banner wahrzunehmen ist. Mit unwesentlichen Ausnahmen lauter nackte Gestalten. Es ergab sich, daß dies dieselben Holzschnitte waren wie diejenigen der Wiener Hofbibliothek, welche Passavant (Le peintre-graveur, 3. Bd., S. 141) dem Jacopo de' Barbarj († 1516) zuschreibt. Die Exemplare der Albertina sind die schöneren; nur der Satyrkampf um eine Fingerbreite mehr als der in der Hofbibliothek beschnitten. Vollständig ist auch dieser nicht. Ich verglich sie nun mit den Stichen Jacopo's und mein erster Eindruck, nämlich daß diese Blätter nichts mit ihm zu thun haben, daß ihnen vielmehr Kompositionen Signorelli's zu Grunde liegen, wurde zunächst nur bestärkt. Jedoch die Erwägung, daß Signorelli doch bei allem unverkennbaren Gepräge seines Stils in keinem seiner Werke so befangen erscheine, trieb mich zu wiederholter Vergleichung mit den genannten Stichen und ließ mich doch auch übereinstimmende Merkmale finden. Unläugbar enthält besonders der trionfo Gestalten von dem Charakter der Schule Mantegna's, vermischt mit venezianischen Elementen, wie das ähnlich bei dem Venezianer Jacopo vorkommt. Im Hintergrunde dieser Komposition ist eine Stadt abgebildet, an welcher ein Fluß vorüberfließt: Padua an der Brenta, wie zuvörderst aus der Form der Kuppelkirche zu schließen ist. Einige der reisigen Gestalten auf dieser Komposition tragen lange Stäbe mit Halbmonden an der Spitze, andere aber solche mit dem geflügelten Merkurzeichen. Dies letztere besonders erinnert wiederum bedeutsam an Mantegna und Jacopo. Der „homme très-barbu, rassemblant à un roi" gleicht auffallend dem einen der beiden Greise (Bartsch, Peintre graveur, Nr. 15); das, wie naß, herabhängende Haar zweier Gestalten rechts auf dem trionfo erinnert an die Haarbehandlung der

gefesselten Kriegsgefangenen (Bartsch, Nr. 17.). Auch der fette Rücken und der etwas unfreie Schenkelansatz einiger Weiber kommt ähnlich in seinen Stichen vor. Ebenso wäre die verkümmerte Fersenbildung daselbst nachzuweisen, wenn auch nicht in völliger Uebereinstimmung. Allein widersprechend ist die Bildung der Gestalten im Ganzen. Vergeblich sucht man in seinen Stichen so dralle Formen, vergeblich so stracke, trotzige Attitüden. Und gerade dies, dies vorherrschende Element erscheint mir signorellesk; ich berufe mich bei der Begründung dieser Ansicht auf die durch die Liberalität der Redaktion beigefügten Facsimile-Holzschnitte, welche die zur Veranschaulichung meiner Annahme geeignetsten Figuren repräsentiren. Die Vorliebe Signorelli's für herkulische Gestalten, die stramm mit gespreizten Beinen dastehend, dem Beschauer den Rücken bieten, muß jedem, auch dem oberflächlichen Kenner dieses Meisters geläufig sein. Die hier dargestellten erinnern nun ganz besonders an seine Landsknechte in Mont'Oliveto, auch an einige Dämonen in seinen Orvietanischen Fresken. Das Gesicht und die Kopfbildung des von vorne gesehenen links gehört gleichfalls unter seine Typen. Die meisten haben kahlen Kopf, welchen er gerne darstellt, weil er seiner anatomischen Tendenz genehm ist. Das wagenziehende Drachenweib mit dem elegischen, beinahe verdrossenen Ausdruck ist die ähnliche Schwester einer schlangenbeinigen Titanin auf den Orvietanischen Fresken. Zu den seinigen gehören ferner mehrere reckenhafte Gestalten in dem Satyrkampfe und die kleinen Satyrn oben auf dem Felsen, welche sich auf einen Baum geflüchtet haben. Das sind die aufgelegten Compagnons der Teufelchen in Mont'Oliveto (Vgl. das diesjährige Aprilheft der Zeitschrift, S. 202—206). Der bramanteske Rundbau, welcher das Ziel des Triumphzuges bildet, findet sich auch auf dem Orvietanischen Fresco, welches das Walten und den Sturz des Antichrist darstellt. Rechts auf dem Triumphzug der bärtige Mann, einen Satyr auf den Schultern tragend, mit seltsam vorgestrecktem Beine hinschreitend, ist mit dem seinen Vater rettenden Aeneas zu vergleichen, den Signorelli (angeblich) für Petrucci gemalt hat (Siena, Akademie, Nr. 219); das Bild ist wahrscheinlich unter Mitwirkung eines Gehülfen ausgeführt. (Vgl. das Aprilheft, S. 206).

Nun aber macht sich bei allen diesen Merkmalen, welche theils auf Signorelli, theils auf Mantegna im Allgemeinen und auf Jacopo de' Barbarj im Besondern hinweisen, ein völlig fremdartiges geltend, das Gepräge des innerlich Gehemmten, des Ausgestopften, Sackartigen, dem fast alle diese Gestalten mehr oder weniger unterliegen, wodurch sie in Verbindung mit den kleinen, etwas gehobenen Fersen beinahe etwas Puppenhaftes bekommen. Dem alten Holzschneider ist dies wohl kaum in die Schuhe zu schieben; denn er hat ja doch wohl nach einer fertigen Zeichnung gearbeitet. — Die Technik der Holzschnitte ist deutsch — der altvenezianische Holzschnitt war ja in Händen von deutschen Arbeitern — wie auch auf dem unzweifelhaft von Jacopo gezeichneten Plan von Venedig. (Passavant, Nr. 33: Vue persp. de la ville de Venise de l'an 1500.) Dies ist besonders an Nebendingen, an Baumschlag und Bodenbildung zu erkennen. Aber die Durchführung ist hier feiner, koloristischer, von einer geschickteren Hand ausgeführt als auf jenem Plane.

Wie kommen nun aber diese Spuren des großen Cortonesen in die altvenezianische Produktion hinein? Dies erscheint auf den ersten Blick sonderbar. Und doch, beim Lichte betrachtet, erscheint der Rapport zwischen der paduanischen und der venezianischen Malerschule einerseits und der „umbro-florentinischen" anderseits viel lebhafter, als gemeinhin angenommen wird. Ein Blick auf die Fresken des Pietro degli Franceschi (c. 1423—1510) in Arezzo und des Melozzo da Forli (c. 1438—1494) in Rom bezeugt dies zur Genüge. Pietro ist neben dem archäologischen Mantegna (1431—1506) einer der ersten charakteristischen Vertreter der antik allegorisirenden Renaissance-Malerei. Man denke an seinen Trionfo in den Uffizien (Rückseite des Doppelportraits von Herzog Federigo und seiner Gemahlin). Er hat ja wahrscheinlich auch in den Fresken des Pal. Schifanoja zu Ferrara seine Hand mit im Spiele. Und von seinem Schüler Signorelli (1441—1523) existiren zwei Allegorien, eine Krönung des Reichthums in Cortona bei Herrn C. Tomasi und ein Triumph Amors in London (Gallerie Barker). Ich kenne sie leider nicht. — G. Frizzoni hat in seiner Besprechung von Sodoma's (c. 1480—1549) Fresken in Mont'Oliveto (IX. Bd. dieser Zeitschrift, S. 39) zur Erklärung einiger Grottesken die Hypothese aufgestellt, daß Fra Giovanni da Verona (1455—1524), der dort im Jahre 1503—1505 einige Schnitzereien vollendet, vielleicht mantegneske Zeichnungen mitgebracht und dieselben dem

Sodoma gezeigt habe. Ich frage nun: Könnte nicht vielleicht Fra Giovanni Zeichnungen, Skizzen von Signorelli aus Mont'Oliveto nach Padua oder Venedig geschickt oder mitgebracht haben, welche dann von irgend einem mir unbekannten paduanischen Eklektiker — denn ein solcher und nicht Jacopo scheint mir der Urheber dieser Blätter zu sein, — der etwa aus der Umgebung oder Schule des Jacopo herkam, bei Gelegenheit irgend eines Festes in Padua einer entsprechenden Komposition eingefügt wurden.

Signorelli's Einfluß hing für unser Wissen bisher so ziemlich in der Luft, besonders wenn wir ihn mit demjenigen des Mantegna vergleichen. Und doch spüren wir da und dort seine



Witterung. Die Frage liegt aus verschiedenen Gründen nahe, ob er sich nicht auch auf die Maler der deutschen Renaissance erstrecke? Wenn also nicht Jacopo de'Barbarj, „Jakob Walch", der abenteuerliche Verquicker und Vermittler deutscher und italienischer Malerei, selbst, so ist es doch ein ihm ähnlicher Unbekannter, welcher hiermit, wie ich glaube, Signorelli in weiteren Umlauf gebracht hat*).

Schließlich mögen zwei Bemerkungen hier Platz finden, welche gleichfalls in das Kapitel Barbarj gehören. Die Gazette des Beaux-Arts (Bd. X, November 1874) bringt einen Be-

*) Daß Dürer Signorelli's Darstellungsweise gekannt, daß er nicht ohne Anregung von ihr geblieben, dies hat mir Herr Prof. Dr. Thausing mit einer Photographie nach einer Dürerischen Handzeichnung im Städelschen Institut (S. Sebastian wird an den Baum geschnürt) nachgewiesen, worin er mit vollem Recht eine Inspiration Signorelli's findet.

richt von Clément de Ris über die Bilder des Nationalmuseums in Stockholm, welchem unter Anderem auch (S. 399) die Abbildung eines nackten „Merkur" beigefügt ist. „Un panneau en hauteur qui ne porte aucun nom et n'a pas encore de numéro au livret. Il représente Mercure, de grandeur naturelle, en pied, debout, entièrement nu, tourné vers la droite. Il tient la pomme dans la main droite et s'appuie de la gauche sur le caducée long comme une lance. Certaines parties du corps sont couvertes d'ailes d'oiseaux aux couleurs éclatantes ..... L'exécution est dure, mais fine et précieuse; la conservation parfaite ...... Il y a comme un mélange du réalisme de Van Eyck et de la fantaisie allemande. Pour ma part, j'y vois encore une oeuvre de l'école de Saxe vers 1520. La forme oblongue du panneau prouve que c'était le volet gauche d'un triptyque dont le tableau central et le volet droit auront disparu. La tradition veut qu'il provienne du sac de Prague en 1648." Nach dem, was aus der Holzschnitt-Reproduktion zu ersehen ist, scheint mir dies pour ma part ein Bild von Jacopo de' Barbarj zu sein oder wenigstens in nahen Zusammenhang mit demselben zu gehören. Denn hier stoßen wir wieder auf den bedeutsamen langen, geflügelten Merkurstab und auf die verkürzten Fersen. Die minutiöse Ausführung und die Schnake auf dem rechten Schenkel sprechen auch für ihn; denn wir kennen ihn von seinem Stillleben in Augsburg her als Feinmaler. — Zum Schlusse eine Herbeirufung von Peter Vischer! Kurz ehe ich die Stiche des Jacopo vornahm, war ich in Nürnberg gewesen und nun fiel mir bei dem Apollo (Bartsch, Nr. 16. „Le soleil et la lune") sogleich der dem Peter Vischer zugeschriebene Bogenschütze ein (in Erz, $2\frac{1}{2}$ F. hoch, ursprünglich ein Brunnenschmuck auf dem Schießgraben, jetzt im Rathhaus; das Postament später, mit der Jahreszahl 1532, wohl von einem seiner Söhne). Der Akt ist fast identisch, mit ganz geringen Abweichungen. Man vergleiche einmal die Photographie in der neuerdings erschienenen Publikation von Peter Vischer's Werken*) damit und man wird mir wohl wenig entgegenhalten können, wenn ich die Annahme aufstelle, daß Peter Vischer († 1528), sofern er überhaupt der Autor ist, diesem Stiche Jakob Walch's († 1516), welcher ja eine Zeit lang in Nürnberg unter diesem Namen lebte, sein Motiv entnommen habe. Womit ich freilich nicht läugnen will, daß er seinerseits dabei selbständiges Naturstudium und selbständigen Stil an den Tag lege.

Wien, 28. Mai 1875.

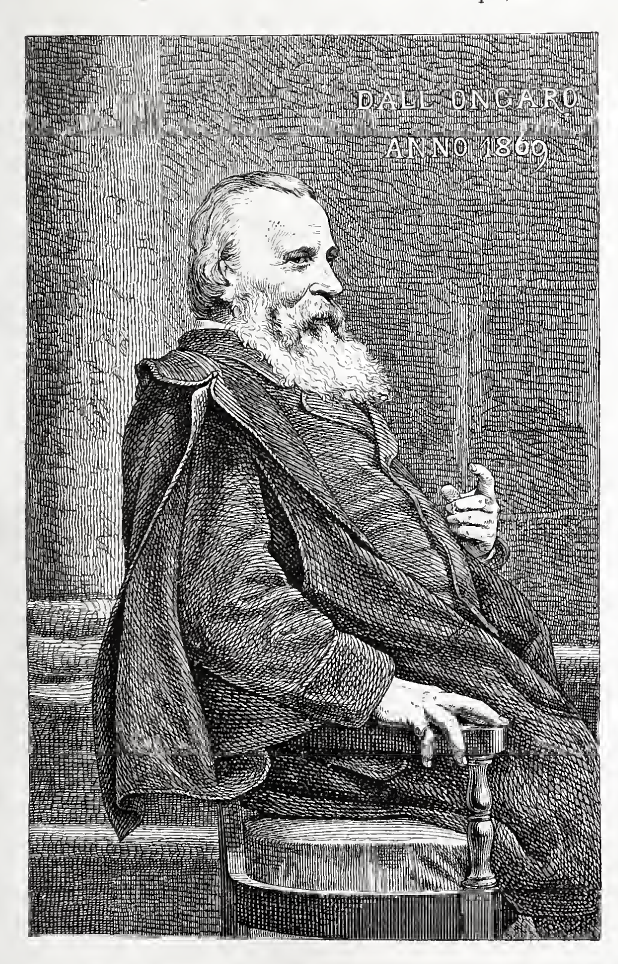
Robert Vischer.

*) Mit Text von Lübke. Nürnberg, Soldan's Verlag.



Kunstliteratur.

Francesco dall' Ongaro, Scritti d'arte. Edizione postuma con cenni biografici, illustrazioni e ritratto dell'autore. Ulrico Hoepli, Milano e Napoli 1873. XXX und 368 S.



Porträt dall' Ongaro's.

Dem geistvollen Verfasser, dessen Züge uns den Kämpfer auf dem Gebiete des Gedankens erkennen lassen, war es nicht vergönnt, sein Leben, das er von Jugend auf aus engen Verhältnissen heraus zu immer höheren Zielen gestalten mußte und das namentlich auch dichterische Erfolge aufzuweisen hatte, mit der Herausgabe seiner „lavori di predilezione" abzuschließen, und so übergiebt uns denn der Herausgeber Mongeri in diesem Buche „il testamento d'amore di Francesco dall' Ongaro." In einer hübsch geschriebenen Einleitung entrollt er vor unsern Augen das Bild des bewegten Lebens dieses Mannes, dem die geistige wie die politische Entwicklung seines Vaterlandes mit gleicher Stärke an's Herz gewachsen war, der in allen seinen Werken, vom witzigen bis zum ernstesten, in der leidenschaftlich glühenden Tragödie, in der wohldurchdachten Rede, mit einem reichen Gemüthe sprühenden Geist verband und überall die feste Gesinnung des Patrioten zum Ausdruck brachte.

Gleichen Charakter zeigen seine Kunstschriften, welche uns das vorliegende Buch im Zusammenhange vorführt. Sie schließen sich in ihrer Entstehung äußeren Veranlassungen an: Berichte über die Nationalausstellung der schönen Künste in Mailand, Studien über Kunst und Kunstgewerbe in Italien, endlich der im Auftrage der „Internationalen Commission" abgefaßte Bericht über die italienische Kunst in Paris. Ueberall tritt das Bestreben hervor, allgemeine Gesichtspunkte aufzustellen, und eben dies ist es, was die Lektüre zu einer so anregenden macht, die obendrein durch eine Reihe von Illustrationen der bedeutenderen der besprochenen Kunstwerke lebendig gemacht wird. So verweisen wir auf die dem Abschnitt „Il ritratto", S. 105 vor=



Capitolo primo, von Induno.



Bacio del volontario, von Hayez.

Aus Dall' Ongaro's Scritti d'arte.

angeschickten Bemerkungen, sowie auf die ihn beschließende, zu beistehend wiedergegebener Büste Manzoni's von Strazza gehörende Beschreibung (S. 112), wo er mit Recht auf die durch die Kunst zu erreichende typische Bedeutung des Porträts hinweist, welcher gegenüber die Photographie nur den flüchtigen Anblick des Momentes zu geben vermag, wodurch ihr allein schon, ganz abgesehen von der Art der Herstellung, die Bedeutung des Kunstwerks verloren geht. Nicht minder anregend ist es, wenn der Verfasser einen zusammenfassenden Ueberblick über eine künstlerische Entwicklung giebt, wie in dem Abschnitt „Francesco Hayez" (S. 18—27), dessen



Büste Manzoni's von Strazza.

Laufbahn mit dem nebenstehend wiedergegebenen Bacio del volontario ihren Abschluß fand, nachdem er früher schon den berühmten „Kuß Romeo's und Julia's" gemalt hatte. Man hat von dem achtzigjährigen Künstler gesagt, daß „ein Maler, der einen solchen Kuß ersinne, einen Sohn zeugen könne, wie schwer auch die Last der Jahre sei, welche auf seinen Schultern ruhe" (S. 25), und dall' Ongaro ruft begeistert aus: „Du hast mit Deinem „Kuß des Freiwilligen" auf's Beste Deine Laufbahn geschlossen, o mein berühmter Mitbürger. Es ist eine rührende Scene, voll von Mysterium und Leidenschaft; es ist ein Drama, das sich noch entwickeln wird, es ist ein Gedicht, schöner als die unsrer zeitgenössischen Arkadier, wiedergetauft im heiligen Wasser. Es entspringt aus diesem zärtlichen Kusse ein kräftiges, aufrichtiges Geschlecht, welches das Leben nimmt, wie es kommt, und es mit der Liebe zum Schönen und Wahren befruchtet." S. 27.

Einen Kuß ganz anderer Art zeigt uns das beistehende „Capitolo primo" von Girolamo Induno, einem Maler, der „von Greuze und Dorat alle gepuderten Grazien des vorigen Jahrhunderts zu nehmen verstand und ein wenig zeitgenössische Leidenschaft, ein wenig jener vom Herzen kommenden Anmuth hinzufügte" (S. 127).

So tritt eine Reihe interessanter Werke vor uns hin, und überall zeigt sich in den Betrachtungen derselbe ideale Sinn, der sich durch das Leben des Mannes selbst zieht. Ein besonderes Augenmerk richtet er dabei auch auf die Kunstindustrie: wie er selbst die Kulturstufe eines Volkes nach dem Grade beurtheilt, welchen es in der Durchdringung des nützlichen Gegenstandes mit Grazie und Schönheit erreicht hat, so weist er naturgemäß auf eine künstlerische Behandlung des Kunstgewerbes als auf eines der wichtigsten Ziele der Völkerbildung hin und stimmt damit in den Ruf ein, der jetzt auch in Deutschland immer lauter und vernehmlicher ertönt und dessen Wirkungen sich bereits geltend machen. Wir verweisen auf das sehr lesbar geschriebene Buch besonders auch mit dem Gedanken, daß der althergebrachte Austausch geistiger Erzeugnisse zwischen Deutschland und Italien eine viel zu treffliche Gewohnheit ist, als daß nicht jede Gelegenheit zu seiner Fortführung und Vertiefung gerne ergriffen werden müßte.

V. V.

Notiz.

* **Solo, von Dirk Hals.** Dieses anmuthige kleine Bild der Lamberg'schen Galerie ging früher unter dem Namen des J. le Duc. — W. Bode (Zahn's Jahrb. IV, 37) hat es mit Recht dem Bruder des Frans Hals zurückgegeben. Es könnte seinem Gegenstande nach als Pendant zu der „Lautenspielerin" von Terborch in der Kasseler Galerie gelten, welche wir im 7. Jahrgange dieser Zeitschrift, S. 196 ebenfalls durch Unger's Radirnadel den Lesern vorgeführt haben. Beides sind Bilder edelsten Genusses, mit den einfachen Mitteln der höchsten Kunst vorgetragen. Und doch, wie verschieden von der zarten Weiblichkeit jener Erscheinung und von der Delikatesse der Malerei des Meisters von Zwolle ist die sinnliche Lebenslust des Jünglings und die flotte, breite Pinselführung des Harlemer Meisters, der — wie der oben citirte Autor treffend bemerkt — die geniale Technik der großen Schützen- und Regentenstücke seines Bruders in seine kleinen Figuren und Konversationsscenen zu übertragen verstand! — Betrachten wir die Malerei genauer, so wird es uns klar, daß das Bildchen in die beste Zeit des Künstlers gehört. Der zarte, helle Ton, der ihm in seinen glücklichsten Werken eigen ist, die geistvolle Frische der Technik, die kernige Gesundheit der Empfindung: Alles kommt hier zusammen. Man kann sich keinen reizenderen Farbenakkord denken als den der meergrünen, geschlitzten Jacke, der lichten Holzfarbe des Violoncells, des rothbraunen, mit Weiß gefütterten Mantels und der sanften Uebergangstöne von Lichtbraun und Grünlichgrau an den übrigen Bekleidungs- und Möbelstücken, welche mit dem neutralen Grau des Hintergrundes die Vermittelung herstellen. Auf das fröhliche, von hellblondem Lockenhaar umsäumte Antlitz fällt das volle Licht und der breitkrämpige dunkle Hut verstärkt noch die dadurch erzielte Wirkung. Es ist, als ob der Gesang dem Licht entgegentönte. — Die Erhaltung des auf Holz gemalten Bildes ist bis auf einige kleine Retouchen eine treffliche. — H. 39, Br. 30,5 Centim.



Rembrandt pinx. W. Unger sculp.

DER AUCTIONÄR.
Sammlung Joseph R. v. Lippmann in Wien.

[illegible]

Druck von Fr. Felsing in München.



Karl Schnaase.

Mit Porträt.

Der hochbedeutende Mann, durch dessen Hinscheiden die Wissenschaft der Kunstgeschichte den schmerzlichsten Verlust erlitten hat, ja dessen Tod einen Wendepunkt in der Geschichte unsrer Wissenschaft bezeichnen wird, verdient ein umfangreicheres biographisches Denkmal, als meine Hand ihm hier und in diesem Augenblick zu errichten vermag. Es bedürfte eingehender Studien auf Grund authentischen Materiales, um die Jugendzeit Schnaase's, das erste Hervortreten künstlerischer Interessen, vor Allem dann die glänzende Düsseldorfer Epoche zur Zeit Immermann's, Mendelssohn's, Schadow's, Uechtritz's und so vieler Andern gebührend zu schildern. Es wird wahrscheinlich nur möglich sein, aus den Aufzeichnungen Verschiedener das ganze Bild dieses reichen und edlen Lebens zusammen zu setzen; ich selbst vermag aus eigner Anschauung nur über die letzten fünfundzwanzig Jahre des verehrten Meisters zu berichten, mit welchem ich ein Vierteljahrhundert auf's Innigste verbunden war. Wie zu einem Vater blickte ich zu ihm in dankbarer Liebe und Verehrung auf, und zu den höchsten Gütern meines Lebens darf ich es schätzen, daß ich von ihm einer solchen Freundschaft gewürdigt ward. Aus einem so langen und vertrauten Verkehr ist mir ein Bild des Verewigten in der Seele erwachsen, welches ich, noch erfüllt von der Trauer um den herben Verlust, getreulich zu entwerfen versuchen will.

Die äußeren Daten von Schnaase's Leben sind allgemein bekannt; am 7. September 1798 in Danzig geboren, wurde er schon im zweiten Lebensjahre nach Berlin verpflanzt, wohin sein Vater übersiedelte. Dieser, obwohl der einzige Sohn eines alten und angesehenen Handelshauses, hatte die Rechte studirt, sich aber nach der preußischen Besitzergreifung im Jahre 1793 von öffentlichen Aemtern fern gehalten, um sich ausschließlich poetischen und historischen Studien hinzugeben. Seinen Sohn ließ er zuerst durch Hauslehrer, dann hauptsächlich auf Berliner Schulen und Gymnasien unterrichten; die Sommerzeit aber brachte die Familie auf kleineren und größeren Reisen zu, welche sich öfter auf ganze Jahre ausdehnten. Wenn dadurch dem Knaben eine ruhige, stätige Entwicklung erschwert wurde, so mußte die Empfänglichkeit seines Sinnes doch durch so viele neue Eindrücke geweckt werden. Er selbst pflegte, diese Unruhe seiner Kinderzeit bedauernd,

wohl zu sagen, er habe seine Jugendjahre im Reisewagen zugebracht. Als es sich beim Beginn der Studienjahre (1816) um die Wahl des Lebensberufs handelte, entschied sich Schnaase, wie es so oft kommt, für den Beruf seines Vaters und wandte sich der juristischen Laufbahn zu. In fröhlicher Jugendlust genoß er die schöne Studienzeit zu Heidelberg, wurde indeß dort durch die Vorträge Hegel's so mächtig angeregt, daß er dem berühmten Lehrer nach Berlin (1818) zu folgen beschloß. Es war die Zeit, wo Hegel's Philosophie in den Höhepunkt ihrer Ausbildung und Wirkung eintrat. Nicht bloß die begeisterte Jugend, sondern Männer der verschiedensten Lebensstellungen strömten in seinen Hörsaal. In Schnaase regte sich der ihm innewohnende Trieb zu philosophischer Spekulation und gewann jene Ausbildung und Vertiefung, die allen seinen späteren Arbeiten aufgeprägt ist.

Aber neben dem Geist der Spekulation erwuchs eben so mächtig in dem jungen Studenten der Rechte die Neigung zu künstlerischer Betrachtung, die jedoch in dem damaligen Berlin keine genügende Nahrung fand. Um so einflußreicher wurde für ihn eine Reise nach Dresden (1819), wo die Meisterwerke der Galerie zum ersten Mal seinem empfänglichen Sinn die weiten Perspektiven der Kunstgeschichte erschlossen. Dennoch hielt er mit vorsichtiger Besonnenheit an dem erwählten Lebensberufe fest, scheute nicht die wenig ansprechende Thätigkeit, in welcher ein junger Jurist sich praktisch zu erproben hat, und gönnte sich erst nach glücklicher Beendigung des letzten Staatsexamens, mit siebenundzwanzig Jahren, eine erste Reise nach Italien. Es war dieselbe Zeit, in welcher Rumohr den Stoff zu seinen „Italienischen Forschungen" sammelte, deren erster Band zwei Jahre später herauskam. Wenige Jahre früher (1822) war Waagen mit seiner Schrift über Hubert und Johann van Eyck hervorgetreten; Kugler aber schickte sich kurze Zeit darauf durch das Studium der Bilderhandschriften des Mittelalters an, in ähnliche Gebiete der Forschung einzudringen, wovon er 1831 in seiner Dissertation über Wernher von Tegernsee das erste Zeugniß ablegte. So sehen wir der Reihe nach die Männer, durch deren Wirken die Wissenschaft der neueren Kunstgeschichte begründet worden ist, auftreten und jeden in seiner Weise zu dem Gebäude beitragen. Die Zeiten waren vorbei, wo man ausschließlich die Antike zum Gegenstande der Schätzung und der Untersuchung gemacht hatte. Die Romantiker erschlossen auf literarischem und künstlerischem Gebiet die früher verkannte und verachtete Kunst des Mittelalters, der christlichen Zeit. Es war damals, wo in Deutschland die Gemäldesammlung der Boisserée's, welche Schnaase noch als Student in Heidelberg kennen gelernt hatte, den Blick für die Schöpfungen des Mittelalters öffnete, wo das Werk über den Kölner Dom den Sinn für die großartigen Baudenkmale jener Zeit weckte. Von dieser Strömung getragen durchwanderte Schnaase Italien, das der Kunstfreund nun nicht mehr mit den Augen der Goethe'schen Zeit, sondern mit dem lebhaften Interesse auch für die Schöpfungen eines Cimabue und Giotto betrat.

Während aber jene andern geistesverwandten Männer das Studium des Entwicklungsganges der Kunst zum ausschließlichen Lebensberuf machten, blieb Schnaase nach seiner Heimkehr der juristischen Laufbahn treu und versah in verschiedenen Stellungen zunächst in Königsberg, dann in Marienwerder die Obliegenheiten des preußischen Richterstandes, ohne in jenen entlegenen Gegenden irgend eine Nahrung für sein künstlerisches Interesse zu finden. Da brachte ihn der Ausgang der zwanziger Jahre als Prokurator an das Landgericht zu Düsseldorf, wo er bis zu seiner Berufung an das Obertribunal 1848 blieb. Hier fand er zum Glück ein Lebenselement, das den innersten Neigungen seines Geistes förderlich entgegen kam. Es waren die Tage, da die neu begründete Akademie unter

Schadow's Leitung ihre erste glänzende Blüthe entfaltete. Lessing, Schirmer, Bendemann, Hübner, Schrödter, Th. Hildebrandt, Sohn, Mücke, Köhler und manche Andre standen in der ersten Frische jugendlichen Schaffens. Von der ästhetischen Stimmung jener Tage giebt aber Nichts eine so bezeichnende Probe, als daß ein preußischer Landesgerichtsrath, der freilich Karl Immermann hieß, im Bunde mit Felix Mendelssohn die Leitung eines auf rein künstlerischer Grundlage beruhenden Theaters in die Hand nahm. Mußten diese Bestrebungen bald an der Macht der Verhältnisse scheitern, so empfing das ganze Leben doch davon eine erhöhte Stimmung, die einen Augenblick den holden Wahn hervorrufen konnte, als sei es einer Aristokratie des Geistes möglich, das Reich der Schönheit und Poesie auf Erden zu verwirklichen. Nirgends ist diese ideale Stimmung damals so rein zum Ausdruck gekommen wie in den Dichtungen Immermann's. Warme Freundschaft verband Schnaase mit dem Dichter; nicht mindere Anregung erhielt er im Kreise Schadow's und der jüngeren Künstler; seine für den Zauber der Musik innig empfängliche Natur fand in Mendelssohn's Wirken reiche Nahrung; ein inniges Freundschaftsband knüpfte sich damals mit dem edlen Friedrich von Uechtritz. In solchem Kreise mußte Schnaase's fein und tief angelegte Natur sich bald heimisch fühlen, und ein doppelt günstiges Geschick ließ ihn dort auch die sinnesverwandte Gefährtin finden, die ein langes Leben hindurch mit dem Auge sorgender Liebe wie eine zweite Vorsehung über seinem Dasein gewacht hat.

Das Leben in künstlerischen Anschauungen mußte in solcher Umgebung ihm zur andern Natur werden; um so eifriger benutzte er die Ferienzeiten zu Ausflügen rheinauf- und abwärts, zu den Denkmälern des Mittelalters, denen er immer mehr seine Neigung zuwandte. Auch die häufigen Berührungen mit der Universitätsstadt Bonn waren von hohem Werth. Namentlich zu Loebell, der durch seine historischen und literargeschichtlichen Studien auf Schnaase anziehend wirkte, gestaltete sich ein Verhältniß freundschaftlicher Art, das sich bis zum Tode des Gelehrten ununterbrochen fortspann. Mit Kinkel, der bald darauf von der Theologie den Uebergang zu der ihm zusagenderen Kunstgeschichte fand, bahnten sich ebenfalls Beziehungen an, und als Kinkel's Schüler, Andreas Simons, damals noch ein junger Student, auf eigene Faust seine verdienstliche Arbeit über die Kirche von Schwarzrheindorf unternahm, suchte Schnaase, begleitet von dem befreundeten Rudolf Wiegmann, den strebsamen jungen Mann auf und ermuthigte ihn in seinem mühevollen Werke. Auch aus dieser Begegnung wurde eine Verbindung für's Leben. Besondres Interesse erregte auch Ramboux, damals Conservator der Wallraff'schen Sammlung in Köln, dessen ausgezeichnete Kopieen nach den Werken altitalienischer Maler nachmals durch Schnaase's Anregung großentheils für Düsseldorf erworben wurden. Vor Allem aber lockten die nahen Niederlande, und so machte Schnaase schon im Sommer 1830 kurz vor dem Ausbruch des Aufstandes und zum Theil noch während desselben jene Reise durch Holland und Belgien, von welcher seine „Niederländischen Briefe“ (1834) Zeugniß ablegen. Wenn man diese bedeutende Arbeit mit ähnlichen Reiseberichten anderer Forscher vergleicht, so tritt mit einem Schlage Schnaase's Eigenart in helles Licht. In allen wesentlichen Zügen erkennt man schon hier den Charakter seiner Betrachtungs- und Darstellungsweise, welcher nachmals in dem Hauptwerk seines Lebens zu klassischer Vollendung ausreifen sollte. Wie jeder Reisende geht Schnaase von der Beobachtung des Einzelnen aus, und er war dafür mit einem eben so feinen Sinn als scharfen Blick ausgestattet, der in der Folge durch Uebung immer mehr sich vervollkommnen sollte. Aber er bleibt dabei nicht wie die meisten Reisenden stehen; er sucht zum geschichtlichen Zu-

sammenhange, zu einer tieferen kunstphilosophischen Betrachtung durchzudringen. Einerseits erörtert er als ein Mann, der nicht vergebens die Philosophenschulen seiner Zeit durchgemacht hat, in spekulativer Untersuchung das innere Wesen der Künste; andererseits versenkt er sich in die geschichtlichen Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens, erforscht den Geist der Zeiten, betrachtet den Charakter des Landes, das Wesen des Volkes und zeigt uns, wie die Kunst als die feinste Blüthe dieser Verhältnisse sich langsam und stetig entwickelt. So verbinden sich in seinem ordnenden Geiste die einzelnen Anschauungen einer Reise zu bedeutsamen Kapiteln einer Aesthetik der bildenden Künste, und die Kunstgeschichte selbst wird unter seinen Händen zu einem der wichtigsten Zweige der Kulturgeschichte. Man muß lesen, wie er die Landschaftsmalerei, wie er das holländische Sittenbild aus der Art des Landes und Volkes, aus seinen Lebensgewohnheiten, Ueberlieferungen, seiner Geschichte, seiner politischen und religiösen Anschauung erklärt, und man wird gestehen müssen, daß Feineres, Tiefsinnigeres bis auf den heutigen Tag nicht darüber geschrieben wurde. Und hier tritt denn auch der hohe universelle Standpunkt seiner Art die Kunstgeschichte aufzufassen gegenüber der heut zu Tage immer mehr zur Herrschaft gelangenden, welche vorzugsweise auf Detailuntersuchungen der Technik hinausläuft, in helles Licht. Die Nothwendigkeit solcher Mikroskopie soll nicht geleugnet werden; aber wer mit solcher bloßen Handlangerarbeit die Aufgabe des Kunsthistorikers für erschöpft ansieht, der ist im günstigen Fall dem einzelnen Steinhauer zu vergleichen, der sich für den leitenden Baumeister hält.

Inzwischen war das Feld der neueren Kunstgeschichte immer rüstiger und vielseitiger angebaut worden. Schon 1837 trat Kugler mit seiner „Geschichte der Malerei" hervor, welcher 1841—42 sein „Handbuch der Kunstgeschichte" folgte. Es war ein Wagniß, wie der Verfasser selbst sich nicht verhehlte, einer erst werdenden in vielen Theilen noch unfertigen Wissenschaft bereits mit festen Umrissen die Grenzen zu ziehen; aber das Bedürfniß nach Orientirung wurde bei allen Mitstrebenden, mehr noch bei dem Nachwuchs der Lernenden immer lebhafter empfunden, und so ward zu rechter Zeit in Kugler's Buch eine Handhabe geboten, an welcher die jüngere Generation die nun erst zu einer klar umrissenen Gestalt sich heraushebende neue Wissenschaft zu fassen vermochte. Aber auch Schnaase hatte nicht gefeiert. In seinen Mußestunden sich mehr und mehr mit dem kunstgeschichtlichen Stoffe vertraut machend hatte auch er Vorbereitungen zu einer gesammten Darstellung der kunstgeschichtlichen Entwicklung getroffen. So erschien denn 1843 der erste Band seiner „Geschichte der bildenden Künste." In neidloser Anerkennung widmete er sein Buch keinem Anderen als Kugler, in der Zueignung spricht er das Verhältniß der beiden denselben Stoff behandelnden Werke und damit die Verschiedenheit seiner Auffassung von der Kugler'schen aus. Gegenüber jener kritischen, sammelnden und sichtenden Thätigkeit, welche die unabsehbare Fülle des Einzelnen an einen Faden der Entwicklung reiht und damit nothwendig eine formale, rein artistische Betrachtungsweise zum Ausgangspunkt nimmt, bleibt Schnaase der in den „Niederländischen Briefen" eingeschlagenen Richtung treu und sucht mit tiefem, geschichtsphilosophischem Geiste die Erscheinungen des Kunstlebens „aus den physischen und geistigen, sittlichen und intellektuellen Eigenthümlichkeiten der Völker abzuleiten und den Prozeß der Durchdringung des Kunstlebens mit den sonstigen Lebenselementen aufzuzeigen." — „Die Kunst, so heißt es ebendort, ist die centrale Thätigkeit der Völker, in welcher sich alle Bestrebungen und Gefühle, Geistiges, Sittliches und Materielles am innigsten berühren und sich begränzen. Sie

giebt daher selbst die Mittel an die Hand, um die Richtung und Kraft dieser einzelnen Potenzen abzumessen und zu bestimmen."

In diesem Sinne durchgeführt mußte Schnaase's Werk eine willkommene Ergänzung zu Kugler's Handbuch werden; je weiter es aber fortschritt, desto höher wuchs mit dem Stoff die Kraft des Verfassers, und so schuf er uns ein Muster tiefsinniger Geschichtsbetrachtung, vollkommener Beherrschung des Stoffes und lebensvoller Darstellung, in welcher ruhig abwägender Verstand mit warmer nachempfindender Phantasie harmonisch zusammenfließt. An diesem Meisterwerk der Forschung und Behandlung haben die nachwachsenden Generationen, haben wir alle ohne Ausnahme unsre hohe Schule durchgemacht. So das Einzelne betrachten und im Lichte des Ganzen auffassen, so in den sinnlichen Erscheinungsformen die ewigen Ideen des Schönen und Wahren erkennen, so aus dem tiefsten Born geschichtsphilosophischer Anschauungen schöpfen, so endlich die Summe des Erforschten in durchsichtiger geist- und seelenvoller Darstellung schildern, wie Schnaase gethan, das ist fortan das Ideal für jeden Nachstrebenden geworden. Ohne der zünftigen Gelehrsamkeit anzugehören, hat Schnaase in seinem großen Werke eine wissenschaftliche That vollbracht, auf welche Deutschland stolz sein darf; ohne die Kunstgeschichte zu seinem officiellen Lebensberuf zu machen, hat er eine Schule herangebildet, die in ihm ihren Meister verehrt. Wer in etwas Tieferem als in bloß technischen Untersuchungen das wahre Wesen der Kunstgeschichte erblickt, wer in den Kunstwerken die Zeugnisse des ringenden Menschengeistes, die Dokumente seiner höchsten Inspirationen und Offenbarungen erkennt, der verdankt diese Anschauung dem mächtigen Einfluß des Schnaase'schen Werkes. Wohl mag eine zeitlang diese ideale Auffassung durch die realistische und atomistische Strömung der Gegenwart zurückgedrängt werden. Ihre Wahrheit behält sie aber doch, und nach dem unabweislich nothwendigen Durchgang durch eine überwiegend kritische Epoche wird sich schon wieder ein Baumeister finden, der mit ähnlich genialer Kraft das Einzelne zu einem Gesammtplan zu verbinden weiß.

Wollte man nun aber wähnen, es habe Schnaase an jener kritischen Ader gefehlt, welche zur Ermittlung und Feststellung der einzelnen Thatsachen erforderlich ist, so würde man schwer irren. In den ersten Bänden seines Werkes, welche das orientalische und klassische Alterthum umfassen, konnte nach dem Plan seiner Arbeit diese Seite seines Geistes noch nicht zur Geltung kommen. Denn hier war es ihm darum zu thun, die allgemeinen Ideen darzulegen und dieselben aus der Fülle des überlieferten und durch lange kritische Forschung gesichteten Stoffes zu illustriren. Wie damals die philosophirende Betrachtungsweise überwog, mußte sie auch bei ihm die herrschende sein. Dennoch ist es sehr beachtenswerth, daß er sich von jenem aprioristischen Construiren fern zu halten wußte, welches die philosophische Betrachtung, namentlich unter einem System wie das Hegel'sche, gar leicht zur Folge hat. Noch ganz anders verhielt es sich beim Betreten des mittelalterlichen Bodens. Hier stand die Forschung überall noch im Beginn ihrer Arbeit; hier mußte das Material erst herbeigeschafft, kritisch gesichtet und geordnet werden. Hier trat Schnaase als selbständiger Forscher in die Reihe der Mitstrebenden und bewährte bei allen einzelnen Fragen eine eindringende Schärfe kritischen Blicks, eine strenge Objektivität der Untersuchung, eine unbestechliche Unparteilichkeit des Sinnes, bei der man an die berufsmäßige Gewohnheit richterlichen Abwägens und Entscheidens auf's Wohlthuendste erinnert wird. Dieser Eindruck wirkt um so erfreulicher, wenn man bedenkt, wie oft subjektive Gereiztheit und Leidenschaftlichkeit in wissenschaftlichen

Streitfragen die Würde der Sache verletzt. Im Gegensatz zu solchen Erscheinungen weht uns aus Schnaase's Darstellung überall eine wahrhaft vornehme Ruhe an, die aber durch einen starken Hauch von Empfindung glücklich vor Kälte bewahrt wird.

Diese Wärme brachte er vor Allem den Schöpfungen des Mittelalters entgegen. Es lag derselben nicht blos das natürliche Interesse zu Grunde, welches der Forscher stets den noch jugendlichen, aufblühenden Epochen entgegen bringt; auch die tiefreligiöse, ächt christliche Grundstimmung seines Wesens hatte ihren Theil daran. Dennoch verleitete ihn dieselbe nicht, nach der Weise gewisser tendenziöser Lobredner des Mittelalters, jene Epoche in schönfärbender Weise zu schildern. Er bleibt auch hier überall der Mann streng wissenschaftlicher Forschung. Aus seinem erschöpfenden Studium nicht bloß der Kunstwerke, sondern auch der literarischen Erzeugnisse jener Epoche erwächst ihm ein Bild, welches, von den banalen Schlagworten sowohl der Vergötterer, als der Anschwärzer des Mittelalters frei, die Lichtseiten wie die Schattenpartieen gleichmäßig heraushebt und dadurch zu einer Schilderung des Kulturlebens, der treibenden Mächte, der wundersam verwickelten und widerstrebenden Tendenzen jener Zeit sich gestaltet, wie es so tiefsinnig, so lebensvoll nirgendwo in unsrer Literatur zu finden ist. Nur ein von wahrhaft historischem Geist erfüllter großer Geschichtsschreiber vermochte eine solche Darstellung zu entwerfen und durchzuführen. Die fünf Bände seines Werkes, welche ausschließlich der Kunst des Mittelalters gewidmet sind, haben vorzugsweise den Anspruch auf den Ehrentitel einer klassischen Schöpfung.

Inzwischen wurde das Fortschreiten der Arbeit theils durch die Berufsgeschäfte, theils durch die Kränklichkeit, welche die zarte Organisation Schnaase's schon zeitig in bedrohlicher Weise hervorrief, nicht wenig gehemmt. Er gehörte zu den Naturen, welche nur in gewissenhaftester, fast skrupulöser Sorgfalt der Detailarbeit ein großes Ganze zu gestalten vermögen. Dazu kam, daß nur unabläſsige Studienreisen, die er durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich, England und Italien wiederholt unternahm, ihm jene Fülle eigner Anschauung verschaffen konnten, die allein die volle Gediegenheit und Lebendigkeit der Darstellung gewährleistet. Gleichwohl entstanden an kleineren Arbeiten in jener Zeit die schöne Einleitung zur Ausgabe von Schwanthaler's „Kreuzzug Friedrich Barbarossa's" (1840) und die mustergiltige Schilderung der Kirche von Ramersdorf in Kinkel's Jahrbuch „Vom Rhein" (1847).

Das Jahr 1848 endete die Düsseldorfer Zeit und brachte ihn an das Obertribunal nach Berlin. Hatte in Düsseldorf das künstlerische Element dem Leben sein Gepräge gegeben, so trat in Berlin die wissenschaftliche Richtung in den Vordergrund. In der Kunstwissenschaft erlebte damals die preußische Hauptstadt nicht bloß ihre Glanzepoche, sondern auch die Zeit, wo sie unbestritten als Führerin dastand. Während für die antike Kunst im Kreise der archäologischen Gesellschaft, trotz körperlichen Leidens rastlos thätig, Eduard Gerhard anregend und fördernd wirkte, von Männern wie Panofka, Ernst Curtius, Tölken, Lepsius unterstützt, sammelte der Verein für mittelalterliche Kunst, an dessen Spitze in jugendlicher Frische der greise Waagen stand, in seinen Zusammenkünften Alles, was diesem Zweige der Kunstgeschichte sich zuwandte. Es herrschte hier aber keine Ausschließlichkeit der Richtung, und man traf Männer wie Waagen, Schnaase, Kugler, Hotho, Guhl, von Quast, Strack, Stüler, Erbkam und Andere eben so eifrig theilnehmend unter dem Banner der Antike, wie unter dem des Mittelalters. Wer damals als Jünger der Wissenschaft in diesen Kreis einzutreten das Glück gehabt, wird die Fülle von Anregungen

im zwanglosen Verkehr mit so vielen bedeutenden Männern als unvergeßliche Erinnerung für's Leben bewahren. Und Berlin zeigte darin seine stets bewährte Gastlichkeit, daß aus der wissenschaftlichen Verbindung leicht nähere gesellige Beziehungen, ja herzliche Freundschaften hervorwuchsen.

Unter den Jüngeren, die damals in diesen Kreis eintraten, nenne ich den zu früh heimgegangenen liebenswürdigen Friedrich Eggers, der in nähere Beziehungen zu Kugler trat, im Auftrage desselben die Denkschrift zur Reorganisation der Kunstverwaltung ausarbeitete und als Herausgeber des „Deutschen Kunstblattes", eifrig unterstützt von den tüchtigsten Fachgenossen, einen Ersatz für das eingegangene Cotta'sche Kunstblatt zu bieten suchte. Schnaase betheiligte sich fleißig durch eigne Beiträge, welche hauptsächlich das Gebiet der mittelalterlichen Kunst umfassen. Ich selbst trat damals in diesen Kreis ein, indem ich die Philologie und das Schulfach mit der Kunstgeschichte vertauschte. Es war die Zeit, wo von allen Seiten ein Wetteifer entstand in Erforschung der Denkmale des Mittelalters; es gab damals noch ganze Provinzen Deutschlands, deren Kunstleben genauerer Erforschung harrte. Mit welch' reger Theilnahme begleitete Schnaase alle diese Untersuchungen, an denen er einen so hervorragenden Antheil hatte. Als ich im Jahre 1851 eine mehrmonatliche Wanderung antrat, um die Monumente meiner Heimathprovinz Westfalen zu erforschen, traf ich mit dem verehrten Meister in Driburg zusammen, wo sich derselbe zum Gebrauch einer Badekur aufhielt. Wie glücklich war ich, ihm meine Entdeckungen vorlegen zu dürfen! Mit welch' aufmunternder Güte ging er auf meine Mittheilungen ein! Wie wußte er Muth und Vertrauen durch seinen Zuspruch zu heben! Es war die Zeit, wo die Entdeckung einer noch unbekannten romanischen Basilika für uns ein Ereigniß war, an welchem alle Fachgenossen lebendigen Antheil nahmen. In Berlin aber concentrirte sich damals das kunstgeschichtliche Streben mehr als anderswo. Schnaase's gastliches Haus war einer der Mittelpunkte, in welchem sich alle Gleichgestimmten zu geselligem Verkehr zusammenfanden. Unvergeßlich ist mir die liebenswürdige Wärme, mit welcher der an Geist und Bildung so hochstehende Mann, unterstützt von der feinsinnigen Gattin, welche mit ihm die Seele dieses harmonischen Hauswesens bildete, auch uns Jüngere in seine Kreise zog und manchmal an der Spitze einer kleinen geistig angeregten Tafelrunde in lebhafter Debatte uns Alle elektrisirte. Und doch begannen damals schon, uns Allen zur schmerzlichen Besorgniß, die ersten Zeichen des Leidens sich auszubilden, das seine späteren Jahre so oft umflort hat. Schnaase wohnte im zweiten Stock des schönen von Hitzig erbauten Hauses des Bildhauers Drake, dicht am Thiergarten. An milden Tagen nahm man dann nach Tische wohl den Kaffee auf dem Balkon, der den vollen Blick auf die gegenüber liegenden Gärten der Wilhelmstraße mit ihren alten Baumgruppen gewährte. Es waren schöne Stunden, die dort dem kleinen Kreise in ernsten und heiteren Gesprächen verflossen. Niemals verließ man das Haus ohne den erquickenden Eindruck von Harmonie, Ruhe und Klarheit mitzunehmen, ohne von dem edlen, von lauterster Humanität durchwehten Wesen dieses seltenen Paares sich geläutert, von dem reinen und hohen Geiste des ausgezeichneten Mannes sich bereichert zu fühlen. Hob er uns zu sich hinauf, so blickten wir nur um so dankbarer voll bescheidener Pietät zu ihm empor. Ich muß überhaupt hier das schöne einträchtige Zusammenwirken aller Elemente dieses Kreises als eine selten im wissenschaftlichen Leben sich darbietende Thatsache hervorheben; denn auch Waagen und Kugler kamen der jüngeren Generation mit gleichem Wohlwollen entgegen, und kein Mißton trübte die Harmonie dieses Zusammen-

wirkens, von dessen Regsamkeit die neun Jahrgänge des „Deutschen Kunstblattes" Zeugniß ablegen.

Inzwischen war Schnaase's Werk in langsamem, aber stetigem Fortschreiten bis zum fünften Bande vorgerückt, welcher eine der wichtigsten Epochen, die Ausbildung des gothischen Stils, behandelt. In diesem Bande, der eine dem Verfasser besonders am Herzen liegende Epoche schildert, hatte derselbe die volle Höhe der Meisterschaft erreicht. Die Darstellung ist ganz durchdrungen und gesättigt von plastischer Anschaulichkeit. Die Schilderung des Kunstlebens erweitert und vertieft sich, ohne der Schärfe und Bestimmtheit künstlerischer Detailbetrachtung etwas zu vergeben, zu einem großen kulturgeschichtlichen Gemälde. Aber unter all' diesem Schaffen und Wirken begann die zarte Gesundheit Schnaase's immer mehr zu wanken und vermochte die Anstrengungen des Amtes nicht länger zu ertragen. Schon damals gab es eine Zeit, wo die Freunde Tag um Tag für das schwer bedrohte theure Leben zittern mußten. Nur die sorgfältigste und liebevollste Pflege wandte die äußerste Gefahr ab. Doch sah er sich gezwungen, nach mehr als dreißigjähriger Dienstzeit seinen Abschied zu nehmen, um in größerer Muße sich seinem großen kunstgeschichtlichen Werke zu widmen.

Um so eifriger blieb er fortan den Interessen der Kunst zugewendet. Er war Mitglied einer berathenden Museums-Commission, welche indeß unter der Verwaltung des Herrn v. Olfers zu einer irgendwie durchgreifenden Wirksamkeit nicht kommen sollte. Auch dem künstlerischen Leben der Gegenwart war er freundlich gesinnt, wie er denn mehrere Jahre an der Spitze des Vereins der Kunstfreunde stand. Indeß sah er mit Betrübniß, wie sehr der Mangel eines bedeutenden geistigen Inhaltes die heutige Kunst zur Veräußerlichung treibe. Von den regelmäßigen Ausstellungen schrieb er einmal: „Mir erwecken dieselben meist ein wehmüthiges Gefühl. Man kann sich an einigen technischen Fortschritten erfreuen, aber man sucht vergeblich nach den geistigen Zielen dieser Technik. Die Kunst wird immer mehr ein hors d'oeuvre, ein gleichgültiges Spiel für müßige Leute. Der Staat kann dafür nicht viel thun; seine Aufgabe besteht nur darin zu erhalten, die technische Ausbildung zu fördern, damit die nöthigen Kräfte da sind, wenn über Nacht der Geist sich einfinden sollte. Alles was wir thun können ist die Sehnsucht nach dem unbekannten Ertrage, den die Kunst unsrem selbstzufriedenen Wesen gewähren könnte, zu wecken und zu nähren." Besonders aber wandte sich sein tiefreligiöser Sinn den Bestrebungen zu, den Gottesdienst der evangelischen Kirche durch die Weihe der Kunst zu heben. Er gehörte zu den Begründern des „Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche" und rief in Verbindung mit geistesverwandten, befreundeten Männern, mit Karl Grüneisen und Julius Schnorr von Carolsfeld zur Förderung dieser Interessen das „Christliche Kunstblatt" in's Leben, dessen Redaktion er bis an sein Ende angehörte. Die beiden schönen im Druck erschienenen Vorträge „über das Verhältniß der Kunst zum Christenthum" (1852) und „Bildung und Christenthum" (1861) sind aus diesen Bestrebungen hervorgewachsen. Zugleich nahm er eifrig Theil an dem Aufblühen der Kunstgeschichte in Oesterreich, trat mit den dortigen Führern der Bewegung, mit Heider und Eitelberger, in nähere Verbindung und steuerte den seit 1856 erscheinenden „Mittheilungen der Centralkommission" manch' werthvollen Aufsatz bei.

Im Herbst 1858 ward mir das Glück zu Theil, gemeinschaftlich mit ihm meine erste italienische Reise antreten zu dürfen, an der auch unser gemeinschaftlicher jüngerer Freund Karl von Lützow Theil nahm. In Rorschach trafen wir zusammen und setzten dann

gemeinsam die Reise über Chur und den Splügen fort. Ueber Chiavenna, wo wir die ersten Zeugnisse italienischer Kunst begrüßten, ging's weiter an den Comersee, um dort einige Tage zu weilen, im Genuß italienischer Natur und Kunst zu schwelgen und namentlich die alten Denkmäler von Gravedona zu studiren. Köstlich war der Eindruck eines kirchlichen Festes, zu welchem die Landleute von allen Seiten nach der hochliegenden Kirche von Cadenabbia herbeiströmten, um die Früchte des Herbstes der Madonna darzubringen. Wer kennt nicht das Entzücken der ersten italienischen Tage, zumal wenn man sie in fröhlicher Jugendkraft und nun gar an der Seite eines solchen Mannes erlebt. In Mailand rückten wir am Vorabend seines Geburtstages ein und wußten schnell für den festlichen Tag eine kleine Feier zu improvisiren, die zugleich das Gepräge herzlicher Verehrung und fröhlichen Reisehumors trug. Es folgten dann unvergeßliche Tage in Mailand, Pavia, Piacenza, Parma, Mantua und Verona. Ein Hochgenuß war es, mit ihm kunsthistorische Studien zu betreiben. Sein feiner Sinn, das liebevolle Eingehen auf Alles, die freundliche und anregende Art der Erörterung, die Lebendigkeit der Diskussion, alles das verlieh unsern Wanderungen einen Reiz, dem wir beiden Jüngeren uns mit Begeisterung hingaben. Abends im Gasthofe wurde das Gesehene recapitulirt, lebhaft durchgesprochen, mit dem unentbehrlichen und unvergleichlichen Cicerone Jakob Burckhardt's verglichen, und der Schlachtplan für den folgenden Tag entworfen. Trotz seiner zarten Gesundheit war Schnaase unermüdlich im Wandern, Betrachten, Aufzeichnen und Erörtern. Es war in ihm ein heiliges Feuer, das seine feinen Züge beseelte, aus dem klaren Auge blitzte und dem gebrechlichen Körper eine Elasticität und Energie verlieh, welche uns oft in Erstaunen setzte. Sein ganzes Wesen leuchtete auf, wenn es in Berührung trat mit den großen Schöpfungen der Vergangenheit. Nur wer so glücklich war, ihn in solchen Momenten zu sehen, hat den bezaubernden Eindruck seiner Persönlichkeit in ihrer höchsten Potenz erhalten.

In Verona schieden sich unsre Wege; er schlug die Straße über Venedig zur Heimath ein, uns zog es über Brescia und Genua nach Florenz und Rom. Aber während der Dreivierteljahre meines ferneren Aufenthalts im Süden blieben wir durch regen brieflichen Verkehr verbunden. Während er im Geiste uns zu den unvergeßlichen Stätten begleitete, deren Andenken meine Schilderungen ihm lebendig erneuerten, mußte ich aus seinen Briefen zu meiner Betrübniß erfahren, welche Entbehrungen ihm das rauhe Klima auferlegte. „Indessen, schrieb er damals, sehe ich doch recht deutlich, wie sehr mir die geistige Ruhe des festen Wohnorts nöthig ist, um noch in späten Tagen so manches in dem früheren überbeschäftigten Leben Versäumte nachzuholen, Lücken und Disharmonien meines Wesens herzustellen." In demselben Briefe berichtet er von musikgeschichtlichen Studien, zu denen er durch unsre Gespräche angeregt worden war; ich theile die Stelle mit, weil sie am besten beweist, wie bei ihm jede Geistesnahrung sofort in tiefste geschichtsphilosophische Erkenntniß sich verwandelte. „Es ergiebt sich, so heißt es dort, aus diesen Studien ein für die ganze Kulturgeschichte überaus wichtiges Resultat oder doch eine Bestätigung und nähere Bestimmung einer sonst schon ausgesprochenen Wahrheit. Ich meine nämlich den Umstand, daß die griechische Musik auf einer unvollkommen erkannten oder wenn man will beschränkten und verkümmerten Natur beruhte, und daß die Menschheit unter der Herrschaft und Leitung des Christenthums erst dazu gelangen konnte (und wie langsam und mühsam: tausend Jahre ein Tag!) allmählich die wahre Natur, unsere Tonleiter, zu finden, und darauf weiter, zuerst das Allgemeine, Contrapunktische, Mehrstimmige, dann

das Lebendige, Individuelle zu gründen. Die Bedeutung der Scholastik, mit der diese ernste abstrakte Musik Hand in Hand geht, die Verhältnisse der Nationen zu einander gewinnen dadurch neues Licht. — Leider komme ich nun von dieser grauen Theorie gar nicht zur schönen Praxis. In meinen glücklichen Sommerträumen hatte ich gehofft, in diesem Winter etwas Musik hören zu können; aber jetzt ist die Aussicht dazu verschwunden, an abendliches Ausgehen und an die Fährlichkeiten musikalischer Versammlungen ist nicht zu denken, und dabei sind unsre musikalischen Freunde nicht mehr da, die uns selbst in unsre tonlose Stube noch Nachklänge Stern'scher Studien brachten."

Ich hatte mich längst daran gewöhnt ihm alle meine Pläne und Arbeiten mitzutheilen. Als ich 1853 mein erstes größeres Werk, das Buch über Westfalen, veröffentlichte, welches ich ihm und Kugler widmen durfte, hatte er im Deutschen Kunstblatte dasselbe einer eingehenden Anzeige gewürdigt; seitdem war er mir stets mit Rath und That wie ein väterlicher Freund zur Seite gestanden. Sein Urtheil, eben so einsichtsvoll wie freundschaftlich, eben so gerecht wie milde, war mir bei allen meinen Arbeiten die höchste Instanz. Die Zeugnisse, die er öffentlich mit unerschöpflicher Güte so oft für mein Arbeiten und Wirken abgelegt, waren für mich stets der schönste Lohn. Mit meiner Heimkehr nach Berlin wurde das Verhältniß nur noch inniger. Ich hatte den Genuß, den sechsten Band seines Buches entstehen und fortschreiten zu sehen und durfte manches Kapitel aus dem Manuscript durch den Mund des verehrten Meisters kennen lernen. Im Sommer 1860 ward mir abermals das Glück zu Theil, eine wenngleich kürzere Studienreise mit dem Freunde durch Belgien machen zu dürfen. Wir sahen Löwen, Brüssel, Antwerpen, Gent, Brügge und versäumten namentlich nicht, auch Tournay aufzusuchen, wo uns besonders in den Kirchen und in der Sammlung des Herrn Du Mortier die merkwürdigen Sculpturen der alten dortigen Schule fesselten. Dort schieden sich wieder unsre Wege, und während Schnaase sich heimwärts wendete, setzte ich meine Reise in entgegengesetzter Richtung fort, um Paris sowie das nördliche und mittlere Frankreich kennen zu lernen. Noch einen Winter sollte ich dann mit Schnaase in Berlin verleben. Als ich mich Ostern 1861 losriß, um dem Rufe nach Zürich zu folgen, blieb ich fortan mit ihm nur brieflich verbunden, wobei indeß oft wiederholte gegenseitige Besuche auch den mündlichen Verkehr erneuerten. Schon im Herbst 1861 vereinigte uns eine Reise durch das Salzkammergut und Steiermark nach Wien, wo wir mehrere Wochen dem Studium der unerschöpflich reichen Kunstschätze der Kaiserstadt widmeten. Es waren wieder Tage des reinsten Genusses, wie sie auf Erden nur selten beschieden sind. Was irgend in Wien sich mit Kunst und Kunstgeschichte beschäftigte, Eitelberger und Heider an der Spitze, beeiferte sich, den berühmten Meister der Wissenschaft zu begrüßen. Die Herzenswärme, der jugendliche Enthusiasmus des Wiener Naturells offenbarte sich in liebenswürdigster Weise. Sein Geburtstag, der eben noch in die Zeit unseres Aufenthaltes fiel, gestaltete sich zu einem schönen Feste, und ich sehe noch in dem lieben Antlitz die gerührte Ueberraschung über all' die Beweise verehrungsvoller Liebe, auf welche der bescheidene Sinn des trefflichen Mannes nicht vorbereitet war. Ein meisterlicher Aufsatz über die österreichische Malerschule des 15. Jahrhunderts, abgedruckt in den Mittheilungen der Central-Commission, war die literarische Frucht dieser Reise.

Inzwischen gestalteten sich die Gesundheitsverhältnisse Schnaase's immer bedenklicher, und der Aufenthalt in dem rauhen Klima Berlins erwies sich auf die Dauer immer gefahrdrohender. Ein längerer Aufenthalt im Süden mußte versucht werden, um den angegriffenen Organismus wieder herzustellen. Im Herbst 1864 trat Schnaase, von seiner

treuen Lebensgefährtin begleitet, die ihm auch auf Reisen meistens zur Seite blieb, die Fahrt nach Italien an. Als er sich auf der Durchreise einige Tage in Zürich aufhielt, sahen die Freunde nicht ohne Besorgniß ihn scheiden. Vorher hatte er noch die Freude erlebt, mit dem siebenten Bande seines Werkes den Schluß des Mittelalters vollendet zu sehen. Einundzwanzig Jahre hatte die Ausführung dieser großartigen Arbeit in Anspruch genommen. Ungebeugt von mancherlei Leiden, die den Fortgang wohl hemmen aber den Muth des Verfassers nicht erschüttern konnten, hatte er seine große Lebensaufgabe in einer Weise gelöst, daß selbst das schärfste Auge keine Spuren von Ermattung oder Unsicherheit zu bemerken vermochte. Wohl durfte er sich nun einige Ruhe gönnen. Er wandte sich zuerst nach Mentone, dann zu längerem Aufenthalte nach Rom, wo er zwei Winter hindurch bei aller Vorsicht doch am künstlerischen Leben der Vergangenheit und Gegenwart regen Antheil nahm. Diesem Aufenthalte verdanken wir das geistvolle Reliefbild, in welchem Joseph Kopf die ausdrucksvollen Züge Schnaase's wiedergegeben hat, und dessen Nachbildung diese Zeilen an der Stirn tragen. Im Frühjahr 1866 trieb ihn aber das Bedürfniß, mit dem geistigen Leben der Heimath in engerer Verbindung zu bleiben, nach Deutschland zurück. Er kam grade zur rechten Zeit, um an den beginnenden großen Umgestaltungen des Vaterlandes freudig erregten Antheil zu nehmen. Noch einmal versuchte er es sodann mit einem Aufenthalt in Berlin; allein der rauhe Winter bannte ihn völlig an's Haus und legte ihm solche Entbehrungen auf, daß der Plan einer Verlegung des Wohnorts nicht mehr abzuweisen war. Die Wahl fiel auf Wiesbaden, und im Herbst 1867 fand die Uebersiedelung statt. Da ich inzwischen einen Ruf nach Stuttgart angenommen hatte, waren wir uns räumlich wieder näher gerückt, so daß mir in den letzten Jahren wiederholt das Glück zu Theil ward, mit dem verehrten Freunde zusammen zu treffen und an seinem Geistesleben näheren Antheil zu nehmen.

Nachdem sich in früheren Jahren zuerst ein ihm befreundeter Franzose, Germain, sodann Sabatier die Aufgabe gestellt hatten, Schnaase's Werk in's Französische zu übertragen — ein bis jetzt leider nicht zur Verwirklichung gekommener Plan, — hatte sich schon seit geraumer Zeit die hocherfreuliche Nothwendigkeit einer zweiten Auflage seines Buches herausgestellt. Hatte dasselbe in die weitesten Kreise hinein seine Wirkung gethan, so bot sich nun dem Verfasser die erwünschte Gelegenheit, die großartigen Bereicherungen und Umgestaltungen, welche die Kunstgeschichte namentlich auf dem Boden des Orients erfahren hatte, seinem Werke zu Gute kommen zu lassen. Eine Reihe jüngerer Fachgenossen fand sich gern bereit, dem Meister die Arbeit zu erleichtern, doch behielt er selbst bis in's Kleinste hinein Alles so im Auge, daß dem Ganzen das ursprüngliche Gepräge und die Harmonie gewahrt blieb. Unermüdlich bewährte sich auch hier die gewissenhafte Sorgfalt, welche sein ganzes Wirken und Schaffen auszeichnete. Dennoch vermochten die Freunde kunstgeschichtlicher Forschung ein Bedauern darüber nicht zu unterdrücken, daß diese neue Arbeit den weiteren Fortgang des Buches so lange verzögerte. Wußten wir doch, daß von dem achten Bande, welcher mit den van Eyck's beginnen und das ganze funfzehnte Jahrhundert umfassen sollte, bedeutende Partieen so gut wie fertig lagen und nur einer letzten Redaktion bedurften. Zur Mithülfe an dieser Arbeit hatte sich schon ein jüngerer Fachgenosse bereit erklärt. Aber beide Arbeiten neben einander durchzuführen wäre für die langsam aber stetig abnehmenden Kräfte Schnaase's verhängnißvoll geworden. So mußten wir denn unsre Ungeduld mäßigen und uns vielmehr freuen, daß seine Feder immer noch im Stande war, sich an den hervorragenden Ereignissen und Erscheinungen

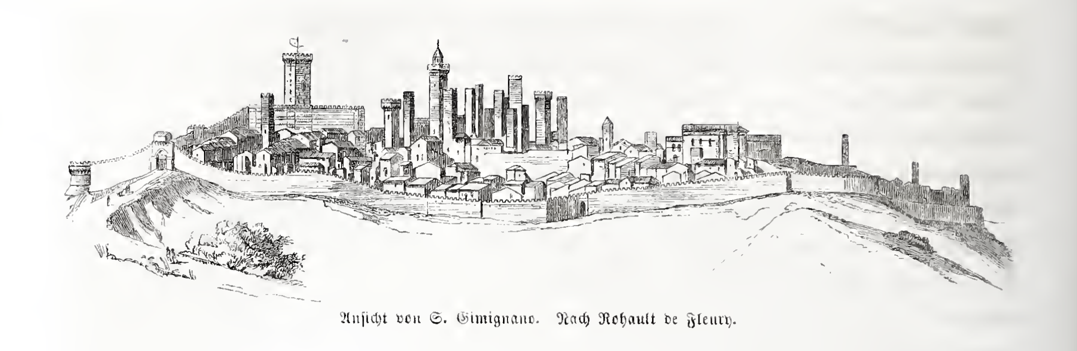
des künstlerischen Lebens thätig zu betheiligen. Wo es galt, ein neues literarisches Unternehmen zu fördern, da stand seine verehrte Gestalt neben den Jüngeren in erster Linie. Wie er die „Recensionen für bildende Kunst" mit einer Reihe geistvoller Aufsätze unterstützt hatte, so waren die Blätter unsrer Zeitschrift dankbare Zeugen seiner unablässigen Thätigkeit. Seine Aufsätze über die byzantinische Kunst, über die italienische, französische und deutsche Renaissance, über Nicola Pisano gehören zu den gediegensten Arbeiten dieses Gebietes und dürfen in einer zu veranstaltenden Sammlung seiner kleineren Schriften nicht fehlen.

Im Jahre 1868 erlebte er mit uns den Schmerz, den noch rüstigen Nestor unsrer Wissenschaft, Waagen, auf einer Studienreise plötzlich vom Tode dahin gerafft zu sehen. Er gab in diesen Blättern durch einen schönen Nachruf Zeugniß von seiner Verehrung des langjährigen Studiengenossen. Immer einsamer wurde es. Zehn Jahre früher war Kugler heimgegangen. Guhl, Mündler, Eggers, Hotho folgten nach. Der alte Kreis der Fachgenossen, welcher einst Berlin zum Mittelpunkte kunstwissenschaftlicher Bestrebungen gemacht hatte, war durch den Tod gelichtet und durch mancherlei Schicksale aufgelöst. Immer noch hielt Schnaase trotz seiner wankenden Gesundheit sich aufrecht, und die wunderbare Elasticität seines Geistes siegte stets von Neuem über die Gebrechlichkeit des Körpers. Im Herbst 1871 ließ er sich's nicht nehmen, trotz der schon vorgerückten Jahreszeit die Holbeinausstellung in Dresden zu besuchen und in einem größeren Aufsatz voll Feinheit und Besonnenheit des Urtheils, abgedruckt in der Zeitschrift „Im neuen Reich", die Ergebnisse seiner Untersuchungen niederzulegen. Aber die Rauhheit der Witterung zog ihm eine Verschlimmerung seines Leidens zu, welche sich bis tief in den Winter hinein geltend machte und erst den milderen Lüften des Frühlings zu weichen schien. Dennoch war er mit bewundernswürdiger Spannkraft unablässig bemüht, sich neue Anschauungen zu verschaffen und den ungewöhnlichen Umfang, den seine Autopsie auf dem künstlerischen Gebiete gewonnen hatte, stets weiter auszudehnen. Wie er 1869 die internationale Kunstausstellung in München besucht hatte, so regten ihn Mittheilungen über eine von mir ausgeführte südwestdeutsche Studienreise im Herbst 1871 zu einer beschwerlichen Fahrt nach Donaueschingen, Constanz, Stein am Rhein, Solothurn, Basel, Colmar an; ja noch im Sommer 1872 benutzte er einen längeren Landaufenthalt in Cannstatt, der uns wieder die Freude eines andauernden Verkehrs gewährte, zu einem Abstecher nach Tiefenbronn, um die merkwürdige Altartafel des Lucas Moser aus eigner Anschauung würdigen zu können. Damals war es besonders der tägliche Austausch mit seinem hochgeschätzten Freunde Grüneisen, der ihn erquickte. Es waren schöne inhaltsvolle Tage, denen auch die Weihe der von Schnaase innig geliebten Musik nicht fehlte; denn im Hause Julius Stockhausen's, welchen Schwaben damals den Seinigen nennen durfte, wurden uns wiederholt Genüsse seltenster Art bereitet.

Dennoch mußte er selbst sich schließlich der schmerzlichen Ueberzeugung fügen, daß fortan solche Ausflüge und Studienreisen zu viele Gefahren mit sich brächten, und daß selbst die bis dahin stets durchgeführten Erholungsreisen und Kuraufenthalte im Sommer eingeschränkt werden müßten. Rührend klingen in den Briefen der letzten Jahre die sanften Klagen über die stets abnehmende Lebens- und Arbeitskraft, über die geistige Vereinsamung und die körperliche Hinfälligkeit. Und dennoch bis zum letzten Augenblick ein unablässig treues Schaffen, wenn es auch ein fortwährendes Ringen mit den schwersten Hemmnissen war. In der Isolirtheit des Wiesbadener Aufenthalts, fern von den Ein-

drücken und Anregungen größerer Lebenskreise, war es dem Leidenden eine besondere Erquickung, wenn dann und wann Freunde und Fachgenossen zu vorübergehendem Besuche kamen. Mir selbst war es Bedürfniß, so oft es die Verhältnisse gestatteten, bei ihm einzusprechen und die einst so häufigen Stunden wissenschaftlichen und freundschaftlichen Austausches zu erneuern. In den letzten Jahren gestattete selbst das milde Klima Wiesbadens dem Leidenden nur selten noch im Winter einen Ausgang; meistens mußte er Monate lang das Zimmer hüten. Es verging aber kein Winter, wo ich nicht wiederholt zu kurzen Besuchen das liebe Haus betreten hätte, welches durch die zärtlichste Sorgfalt ihm zum behaglichen Asyl gemacht wurde. War doch seine ganze Existenz ein Wunder, welches nur die sorglichste Gattenliebe zu bewirken vermochte, indem sie das theure Leben der stetig fortschreitenden Krankheit zum Trotz zu verlängern wußte. Doch hatte der letzte Winter durch rasch auf einander folgende Todesfälle geliebter Personen, namentlich seines alten Freundes Uechtritz, das zarte Gemüth Schnaase's auf's heftigste erschüttert. Ende Januar war ich in Wiesbaden; um Ostern wiederholte ich meinen Besuch und durfte mich noch einmal des Verkehrs mit diesem feinen und tiefen Geiste mehrere Tage hindurch erfreuen. Ich fand ihn trotz aller körperlichen Leiden, trotz mehrmonatlichen Hausarrestes geistig frisch und angeregt. Da der Abschluß der neuen Auflage in nächster Zeit zu erwarten stand, war die Ausarbeitung des achten Bandes wieder wie schon oft vorher ein Hauptgegenstand unserer Unterhaltung. Sehnlichst wünschte Schnaase den Augenblick herbei, wo er die letzte Hand anlegen und die Schilderung des 15. Jahrhunderts zur Vollendung bringen könnte. Da ich ihn früher schon hinfälliger gesehen hatte als dieses Mal, so schied ich in der frohen Hoffnung, daß sein theures Leben uns auch noch ferner erhalten bleiben würde. Diese Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Sieben Wochen darauf, am 20. Mai, nahm ein sanfter Tod ihn von hinnen. Nach langem schwer durchkämpftem Winter hatte er die ersten milden Frühlingstage wieder im Freien im erquickenden Strahl der Sonne vor dem auf einem sanften Hügel, dem Adolphsberg, mitten im Grün gelegenen Häuschen, das er zuletzt bewohnte, verleben dürfen. Am Pfingstmontag traf ihn im Beisein Kekulé's, dessen Besuch ihn zuletzt noch erfreute, ein leichter Schlaganfall; zwei andere folgten, die am dritten Tage seinem Leben ein Ende machten. Am Trinitatissonntag, den 23. Mai Nachmittags, trugen sie seine sterbliche Hülle in den sonnigen Frühlingstag zur ewigen Ruhe hinaus, und der Künstlerverein legte ihm zu der Palme den wohlverdienten Lorbeer auf das Grab. Nicht blos die Kunstgeschichte hat an ihm einen ihrer größten Meister und werkthätigsten Begründer verloren; er war auch einer der seltensten, reinsten und edelsten Menschen, ein vornehmer Geist, ein fleckenloser Charakter, liebevoll und treu, warm theilnehmend, nur das Höchste erstrebend, in Rath und That hilfebereit. Und nicht das Geringste war, daß er während langjähriger Leiden die sanfte Milde, die verklärte Harmonie seines Wesens durch stille Gottergebenheit sich bewahrt hatte. Nicht bloß jene Leiden, sondern mehr noch die stete Arbeit des Denkens hatte seinen Zügen etwas Durchgeistigtes, Verklärtes, seiner zarten kaum mittelgroßen Gestalt etwas Aetherisches gegeben, so daß das Irdische nur eben noch so viel Theil an ihm hatte, um dem übermächtigen Geiste als Hülle zu dienen. Unvergleichlich klar und licht war das sanfte Feuer seines Auges, herzgewinnend und durch reine Güte bezaubernd sein ganzes Wesen. Nicht vergebens hatte er sein Lebenlang die Welt harmonischer Schönheit zu seinem Studium gemacht: er hatte sich selbst daran zu lauterster Humanität durchgebildet.

W. Lübke.



Ansicht von S. Gimignano. Nach Rohault de Fleury.

Sienesische Studien.

Von Robert Vischer.

Mit Illustrationen.

VI.

Poggibonsi.

Die Bahn nach Empoli führt, bald nachdem sie Siena verlassen, in ein grünes, saftiges Thal hinab, das mit seinen zahlreichen Villen, seinen schlanken, luftigen, am Ufer der Staggia und Elsa hin aufmarschirenden Eschen und Pappeln einen recht munteren Eindruck gewährt. In Poggiponsi, einem freundlichen, gar nicht unsauberen Marktflecken, stieg ich aus, um dann gen Westen quer durch die Berge nach Pisa zu wandern. Vorher aber besuchte ich das benachbarte Kloster S. Lucchese.

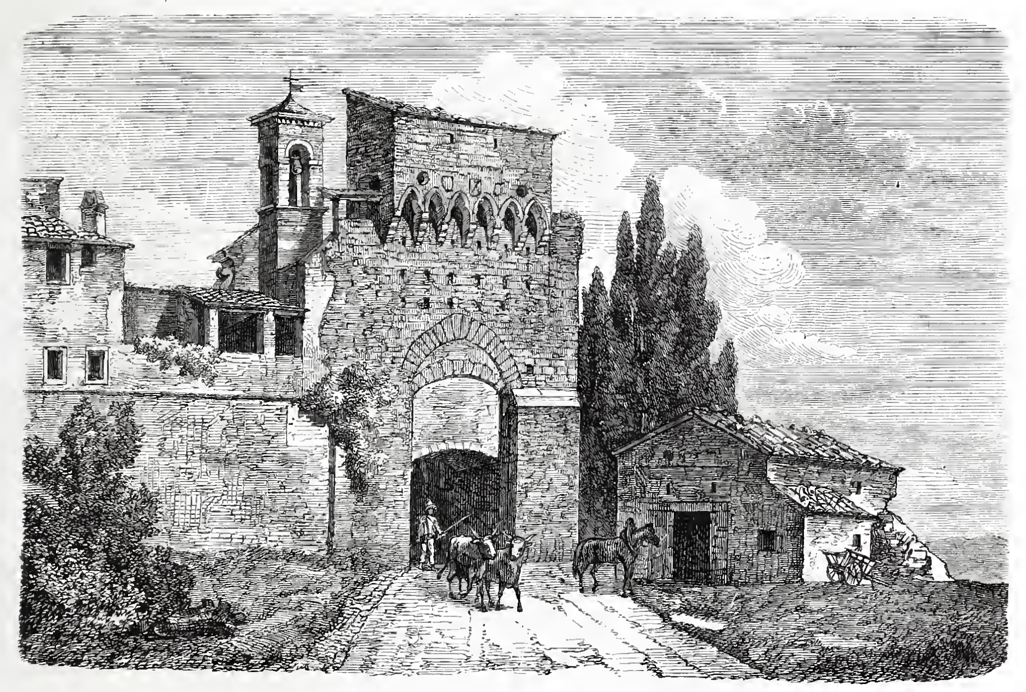
Dort befindet sich im Schiff der Kirche ein Altarbild von Pinturicchio: Christus erscheint der Maria als Gärtner. Die Figur desselben ist in der gewohnten Peruginomanier gehalten; aber ein neuer Typus, ein Fortschritt zeigt sich in der Gestalt der knieenden Maria. Die lebendige Bewegtheit, der erstaunte, andächtige Aufblick, die frei stilisirte, prachtvolle Draperie und im Einklang hiermit der Wellenschwung des blonden, über den Rücken stürzenden Haares: alles dies manifestirt sich als eine ganz bestimmte, frische Inspiration, wie sie dem geschäftigen Meister selten passirt. Vielleicht ist doch hier ein unmittelbarer Einfluß Raffael's mit im Spiel; besonders das Antlitz und die weiche Bildung und Bewegung der Arme erinnern an dessen naiv-edle Auffassung. Gewiß, wenn man annehmen darf, daß Pinturicchio mit Raffael in der Dombibliothek zu Siena gearbeitet, so hat man bei dieser Figur dasselbe Recht.

Gegenüber diesem Bilde befindet sich ein Terracotta-Altar aus der Robbiaschule (v. J. 1514). Eine etwas ältliche Madonna mit Kind und Heiligen, darüber Medaillons mit Bischöfen, im aufgesetzten Bogengiebel eine Krönung Mariä mit „Musikbübchen" und Heiligen. Am meisten Anmuth haben die Figürchen der Predella. Für sich betrachtet, sind die einzelnen Ornamente allerdings recht zierlich; aber das Ganze ist doch dekorativ überladen.

Als ich nun, um nach Weiterem zu fahnden, auf den stillen, grasüberwachsenen Klosterhof heraustrat, kam zum Thore der Priester der Kirche herein, nach welchem ich schon bei meiner Ankunft vergebens gefragt hatte. Ein langer, zaundürer, fast todtenhafter Mann mit unendlich gutmüthigem Gesichte, den ich sogleich wieder erkannte; ich

hatte ihm zugesehen, wie er in Poggibonsi auf dem Markte einer Bäuerin Hühner abkaufte. Er führte mich sofort, nachdem er seine zwei Hühner, die er an den Flügeln selbst heraufgetragen, der Hauserin übergeben hatte, in das kleine, aber wohlgestalte Refektorium, welches uns mit einem kräftigen Weingeruche empfing. Es hatten nämlich noch vor Kurzem hier Fässer gelegen, angefüllt mit dem wohlbeleumdeten Wein des Klosters; mein Begleiter aber hat sie der Kunst zuliebe wegschaffen lassen.

Die theilweise aufgedeckten Wandgemälde dieses Raumes sind laut Inschrift ein Werk des Gerino da Pistoja, eines ziemlich untergeordneten Nachtreters des Perugino, gemalt im Jahre 1513. Trotz der konventionellen Flüchtigkeit der Darstellungsweise



Stadtthor von S. Gimignano.

ergötzte mich doch die naive, ächt italienische Auffassung des Wunders der Fische und Brode. Das Volk, in einem weiten Bogen herumstehend, die Mädchen mit weißen Tüchern auf dem Kopf, die bastgeflochtenen Brodkörbe, das Alles erinnerte mich sogleich an den Markt, den ich vor einer halben Stunde in Poggibonsi gesehen. Die Körbe sind hier genau so dargestellt, wie sie heute noch, also drei und ein halb Jahrhundert später, vom hiesigen Landvolke geflochten werden.

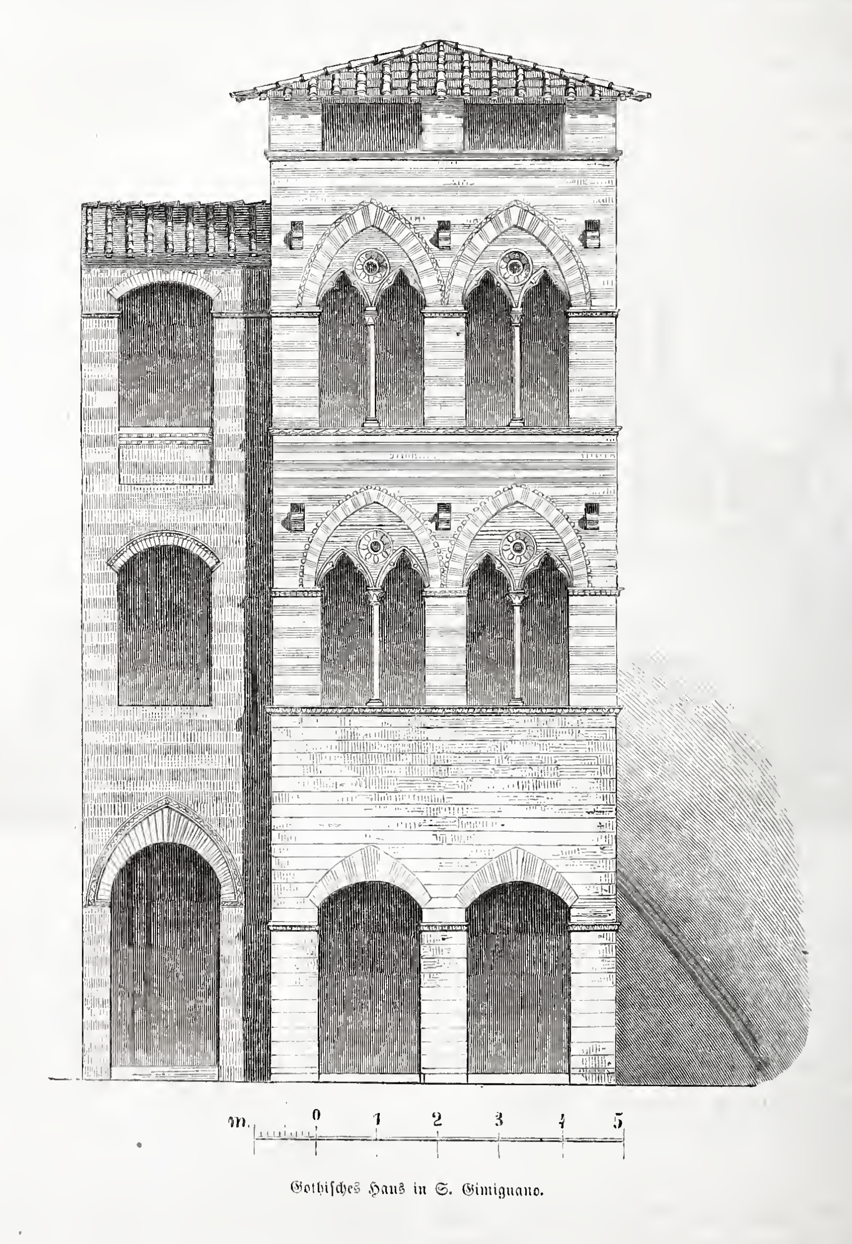
Ein anfänglich ebener und kurzweiliger, bald aber mühsam und monoton sich hinanschlingender Weg führt nach dem Städtchen

S. Gimignano

empor, das in fremdartiger Silhouette, Thurm an Thurm, rundummauert, wie ein Stück aus einem altsienesischen Bilde herabgrüßt. Jenes Bergstädtchen, welches Taddeo Bartoli im Hintergrunde seines Wandgemäldes der Auferstehung Mariä im pal. pubblico zu Siena (vgl. S. 71 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift) gemalt hat, ist ganz ähnlich.

Kommt man näher dem wohlgedeihlichen Gartenkranze, so erscheint der Ort wie eine liebliche Zufluchtstätte in der grauen unwirthlichen Bergwildniß, und es leuchtet ein, warum er „castello florido“ genannt wird.

Ein altes ehrwürdiges Thor, von Epheu und Capern überwuchert, empfängt den Wanderer, und er gewinnt nun in den volkarmen Gassen ein ungleich reineres Bild jenes



Gothisches Haus in S. Gimignano.

ursprünglichen Zeitgepräges, als die launisch überflutheten, kunterbunten Städte an der großen Heerstraße zu bieten vermögen. Renaissance gibt es wenig. Man sieht meist zweitheilige gothische Kleeblattfenster mit Trennungssäulchen, von einer Spitzbogenwölbung eingefaßt, natürlich nur an besseren Häusern. Solche waren auch in der Regel mit Thürmen versehen. In der Jugendblüthe der Stadt, im Mittelalter mögen wohl an die fünfzig Häuser ihren Thurm besessen haben. Man weiß, daß im XVI. Jahrhundert noch

deren fünfundzwanzig existirten. Jetzt sind noch elfe übrig, welche gleichwohl eng genug nebeneinander in die Luft ragen, um auf den ersten Blick den Eindruck eines anachronistischen Phänomens zu machen.

Der ungegliederte, kopflose Schaft dieser Thürme steigt unvermittelt aus der Fronte der Häuser, wie man dies am Thurme des palazzo pubblico in Florenz und Siena kennt. Nur ist man hier nicht so weit gegangen, den Thurm als bloßen Aufsatz auf die Zinne des Hauses zu setzen und unbekümmert unter ihm die Fensterreihe fortlaufen zu lassen. Das Material, woraus sie aufgeführt, Travertin oder Backstein, ist vom unablässigen Hauche der Jahrhunderte so verwittert, vergraut und verbräunt, die einzelnen Stücke sind so dicht und genau zusammengefügt, so gleichmäßig übermeißelt, die meistens fensterlosen Wände so glatt, daß man von Weitem glauben möchte, jeder Thurm bestehe aus einem einzigen Stück Stein.

Dem Rathsaale des palazzo pubblico, dessen 53 F. hoher Thurm die übrigen nur um Weniges überragt, galt mein erster Besuch, dem nachdenklichen Raume, wo einst Dante als Abgesandter von Florenz den Podestà der Stadt zur Unterstützung des toskanischen Bundes beredet hat. Ich ließ mich, da der Custode zum pranzo strebte, einsperren und konnte nun eine ruhvolle Betrachtung, eher akkompagnirt als gestört von dem Summen und Scheibentrommeln einer großen Hornisse, den alten Gemälden widmen, welche die Pietät der Bürger hier erhalten und vereinigt hat.

Das Wichtigste ist hier ein großes Temperagemälde von Lippo Memmi (v. J. 1317), die Stadtmadonna, eine Imitation der Sienesischen Stadtmadonna von Simone Martini. Obgleich es laut Inschrift i. J. 1467 von Benozzo Gozzoli restaurirt ward, ist doch das ursprüngliche Gepräge des Meisters Lippo noch völlig offenbar. Die Anordnung ist ganz ähnlich dem genannten Bilde des Simone; nur daß die Engel und Heiligen hier sämmtlich stehen. Knieend ist allein der podestà Mino de' Tolomei dargestellt, eine interessante Portraitprobe jener Zeit. Eine Photographie der Stadtmadonna in Siena, welche ich mitgenommen, belehrte mich, daß hier die Haltung von Mutter und Kind dieselbe, daß besonders ihre Draperie völlig identisch ist.

An den Figuren der andächtigen Umgebung finden sich einige große Gewandmotive, besonders die grandiose Gestalt des Petrus fällt hierdurch auf. Dazu gesellt sich ein Genuß im Kleinen, die Beachtung der ungemein fleißigen, sorgsamen Ausführung im Detail, der Stickereien u. A.

Aecht altsienesisch sind die feinen, delikaten Hände, welche alle Gegenstände nur behutsam und vorsichtig zu berühren scheinen. Die Finger sind meist so dargestellt, daß ihre schmalen Spitzen zusammenlaufen, während sie in der Mittelpartie in einer wegen der mangelhaften Verkürzungskunst krampfhaften Weise, wie Spinnenfüße, auseinandergespreizt erscheinen. Bezeichnend für Lippo ist auch eine häufig wiederkehrende etwas gezwungene Beugung im Handgelenke.

Maria's Gesicht ist so verblaßt, daß es kaum eine bestimmtere Ahnung seiner ursprünglichen Form gewährt. Die Typen der Engelsköpfe sind denen Simone Martini's ähnlich; aber die Augen sind schmäler geschlitzt, die Backen dicker bis zur Gedunsenheit. Dies giebt der sensiblen Zartheit ihres Ausdruckes etwas Weichliches, ja zuweilen eine Beimischung von Dummheit. Nicht so die markigen Mannes-

typen des Bildes; z. B. die Gestalt des Petrus ist von einer realistischen Festigkeit und Bastanz, um welche es dem Genossen und Vorbilde des Malers, dem Meister Simone Martini, nur selten zu thun ist. Lippo Memmi erscheint hier überhaupt in einem gewissen Sinne männlicher als jener, aber auch dumpfer und ungeistiger. [1])

Ebenda ist, getrennt in zwei Rundbildern, eine Verkündigung von Filippino Lippi (c. 1458—1504). Der Typus des Engels erinnert, wie so manches Andere von seiner Hand, an Botticelli; er ist jedoch etwas nüchterner. Die Gewandung ist stark gebauscht und gemahnt mit ihren geschlängelten Lichtern schlammartig. Auch in der Neigung für Roth zeigt sich der Einfluß Botticelli's. Sehr frei und flott im Vortrag sind die Flügel des Engels, deren bunte Federn in koloristisch wohlwirkenden Farben spielen. Maria ist häuslich aufgefaßt, in einem behaglichen Zimmer sitzend, durch dessen geöffnete Thüre ein Stück Landschaft sichtbar ist. Sie blickt mit etwas herber Miene vor sich nieder. Der ganze obere Theil ihrer Figur ist fleißig und gut gemalt und, abgesehen von dem etwas hervorschreienden Gelb des Gewandfutters, wohlthuend im Farbenverhältniß. Indessen liegt auf beiden Bildhälften ein kühler Hauch, der nicht die angenehme Ruhe hat, wie in den Gemälden des Fra Filippo. Filippino vermag überhaupt nur selten zwischen der Farbenwahl seines Vaters und jener Botticelli's eine reine Vermittlung herzustellen.

Beachtenswerth sind weiterhin zwei archaistische Bilder von Taddeo Bartoli mit einzelnen wohlgefälligen Gestalten und eines von Pinturicchio mit lieblicher Maria, aber hölzern drapirtem Christus.

Auf demselben thurmreichen Platze, wo das Rathhaus, steht auch der Dom, erbaut im XI. Jahrhundert, umgebaut und erweitert im XV. und auch vielfach modern restaurirt. Die alte Zeit begrüßt uns wahrhaft erst in den Ausschmückungen des Innern.

Im rechten Seitenschiff ein großer Freskencyklus von Barna (c. 1381), das Leben Jesu darstellend. Barna ist ein muthmaßlicher Schüler von Simone Martini, wie sich aus manchen Zügen dieser Fresken schließen läßt; aber daneben finden sich andere vor, welche auf Einwirkung der Giotto-Schule hindeuten. Der Maler ist wesentlich ein Erzähler, dem es vor Allem um Deutlichkeit zu thun ist. Die Gestalten sind vorherrschend lang gebildet und fahrig bewegt. Manches ist ziemlich drastisch, z. B. das Verhör vor Kaiphas, wo ein Kerl dem Heiland eine Ohrfeige hinhaut. Kaiphas selbst ein herrlicher Greis mit weißem Bart und Haupthaar, der in feuriger Bewegung sein Gewand zerreißt. Im Bilde der Kreuzigung ist besonders die Körperwindung des unbußfertigen Schächers ungewöhnlich kühn. Auf den Schildern der römischen Soldaten steht mit tendenziöser Deutlichkeit: S. P. Q. R. Ganz großartige Draperie zeichnet das Fresko

---

1) Das Triptychon in der Münchener Pinakothek, welches im Marggraff'schen Katalog (Nr. 1143) dem Taddeo Bartoli, von E. Förster im Texte seiner „Denkmale der ital. Malerei" (Bd. II, Taf. III) ebendemselben, dagegen in der Inhaltsangabe hierzu erstaunlicher Weise dem Vecchietta zugeschrieben wird, in welchem jedoch Crowe u. Cavalcaselle (Gesch. d. ital. Mal., Bd. II, S. 272) viel Aehnlichkeit mit den Werken des Naddus Ceccharelli, eines muthmaßlichen Gehilfen des Simone Martini, und denen des Lippo Memmi finden, erschien mir nach meiner Rückkehr aus Italien auf den ersten Blick als ein Werk des Letzteren und zwar als das ausgezeichnetste, das mir bisher von seiner Hand bekannt geworden. Die oben beschriebenen Typen, die solchergestalt nur diesem Maler eigen sind, finden sich hier wieder. Die streng schematische Komposition ist ein Gemeingut der altsienesischen Malerei und wirkt selbst noch bei den dortigen Quattrocentisten nach. Von der sehr bezeichnenden Assunta in der Akademie zu Siena (Nr. 59) verglich ich eine kleine Skizze mit der in München, und es ergab sich für die maßgebende Hauptgruppe (Maria mit den Engeln) eine völlig deckende Uebereinstimmung, wie sie in dem Grade sonst wohl kaum vorkommen wird.

aus, welches die Erscheinung Christi vor den Jüngern darstellt. Das Bedeutendste aber in meinen Augen ist die Auferweckung des todten Lazarus. Mumienartig eingewickelt, steht er aufrecht da und schlägt das geisterhafte Auge gen Christus auf. Lazari Schwester, Maria, welche sich vor ihm niederwirft, ist in ihrem andachtsfrohen Schrecken, im großen Zuge ihrer Gewandung von ergreifender Wirkung. Der auferweckende Heiland hat hier etwas Dämonisches; das unheimliche Räthsel der Lebenskluft, das im Auge des Erwachten gleist, es erscheint in seinem Auge durchschaut und besiegt. Er sieht aus wie ein Zauberer, unerforschlich, fremd, und wie von einem leisen, frohlockenden Triumphe erfüllt. Ein höchst frappantes Bild. Wie haben sich doch diese Alten in die heilige Geschichte versetzt mit all ihrer Leidenschaft und Gefühlsfähigkeit, und trotz dem Festhalten an der traditionellen Schilderungsweise wie hat doch jeder wieder so neu und eigenthümlich die vielgemalten Scenen belebt und in ihrem ganzen Gewichte an's Licht gehoben!

In der letzten Kapelle dieses Seitenschiffes, der cappella di S. Fina, finden wir zwei meisterhafte Wandgemälde von Domenico Ghirlandaio (v. J. 1484). Das eine stellt die Krankheit der Heiligen dar. Sie liegt auf einem kräuterbedeckten Brett und blickt müd in die Luft empor, wo ihr ein Papst als Vision erscheint. Sie ist eine schmale Mädchengestalt, nicht eben schön, aber sehr zart und ernst. In einem wirksamen Kontrast hiezu stehen zwei grämliche alte Wärterinnen. Der Vortrag ist breit und einschichtig, die Farbenstimmung grau, ernst, kühl. Das Ganze von großer, strenger Einfachheit.

Auf der andern Wand die Todtenfeier in einem Renaissancechor. Links und rechts davon sieht man S. Gimignano mit seinen Thürmen. Die Scene ist nun ganz rührend gerade vermöge der unpathetischen, rituellen, gemessenen Haltung der Umstehenden. Der Kopf der Heiligen, welche auf einer Bahre zur Schau liegt, ein wahres Meisterstück freien und sicheren, liebevollen Vortrages. Unter den Priestern und Leidtragenden weitere ausgezeichnete Portraitköpfe. Die drei Knaben, deren einer den Fuß der Todten küßt, sind von einer entzückenden Naivität und Lieblichkeit. Sämmtliche Figuren ganz absolut für sich, rein bildlich, vollkommen nur anschaulich, kein Schatten von anspruchsvoller Reizwirkung. Und dieselbe ungezierte Weihe, welche diesen Gestalten eigen ist, erfüllt als Grundton das Ganze des Bildes. Färbung und räumliche Konstellation, Alles ist wie getränkt und gehalten von einem weichen und dennoch starken, großherzigen Ernste. Beide Fresken erinnern lebhaft an ihre Geschwister in S. Trinita zu Florenz.

Fresken im Mittelschiff von Taddeo di Bartolo und Benozzo Gozzoli, andere im linken Seitenschiff von Bartolo di Fredi sind theils wegen vielfacher Uebermalung und Beschädigung, theils wegen ihres apprehensiven oder oberflächlichen Gepräges von geringem Werth und geben keine gute Vorstellung von der Eigenart und Fähigkeit dieser Künstler.

Dagegen finden wir von den beiden letzteren treffliche Arbeiten in der Kirche S. Agostino. In der Kapelle rechts vom Hochaltar hat Bartolo di Fredi (1366) eine Geburt Mariä gemalt in der Auffassung und Anordnung, wie wir sie von P. Lorenzetto's Bilde in der Domsakristei zu Siena kennen. Die heilige Anna im Bett, gut verkürzt. Eine Wärterin kommt zur Thür herein mit „pollo lesso“ (gesottenem Huhn). Im Vordergrund zwei Wärterinnen mit dem Kinde beschäftigt; links der heilige Joachim, dem sich ehrfurchtsvoll ein Diener nähert.

In einem Altarbilde (v. J. 1464) stellt B. Gozzoli den heiligen Sebastian dar, wie er das von der Pest geplagte Volk von S. Gimignano in Schutz nimmt: die Pest ist

durch Blitze veranschaulicht, welche der Heilige in seinem Mantel auffängt. Christus und Maria stehen fürbetend zu beiden Seiten. Unter der betenden Gemeinde zu den Füßen des heiligen Sebastian sind einige gute Charakterköpfe. Aber das Ganze ist von mittelmäßiger Wirkung, besonders wegen der allzustarken Konturen und wegen des widerlich starken Gegensatzes von Licht und Schatten.

Den Chor der Kirche hat Benozzo Gozzoli (1464/65) mit einem großen Freskencyklus geschmückt, welcher das Leben des heiligen Augustin schildert.

Gleich im ersten Bilde zeigt er seine ganze muntere Naivität: der kleine Agostino wird von seinen Eltern dem „magistro grammatico" übergeben. Der Beschauer ist auf eine ächt italienische Renaissancestraße versetzt. In einer offenen Halle wird Schule gehalten. Ein Knabe, der von einem etwas größeren beim Rücken festgehalten wird, bekommt soeben von dem gestrengen Schulmeister auf den entblößten Allerwerthesten eine Tracht Schläge. Störend ist nur die etwas steif und kleinlich behandelte Draperie, wie an den meisten übrigen Bildern. Die thronenden Heiligen oben in den Lunetten haben die breite Abstufung des Untergewandes mit eigenthümlich geschupptem und geknicktem Gefältel, die uns auch von anderweitigen Malereien Benozzo's geläufig ist.

Sehr achtenswerth sind die vielen festen Porträtköpfe, besonders in Nr. 2: Aufnahme Augustin's in die Universität und Nr. 7: Abreise aus Rom. Dies Bild zeichnet sich auch dadurch vor vielen übrigen aus, daß es klar und geschmackvoll komponirt ist. Rom im Hindergrunde ist ähnlich wie auf einer der Fresken des Soddoma im Mont'Oliveto bei Buonconvento durch ein willkürlich zusammengeworfenes Konglomerat seiner wichtigsten Monumente angedeutet.

Ein interessantes Bild ist auch Nr. 8: Augustin's Zusammenkunft mit Ambrosius. Im Vordergrunde Augustin, vom Pferde steigend, mit tuchartig gemalten Stiefeln, welche sehr thöricht aussehen. Ein Knappe löst ihm die Sporen, ein anderer hält ihm das Pferd. Der letztere hat eine gewisse adrette Eleganz, welche in diesem Grade von Benozzo selten erreicht wird. Auch hier ist in einem Hallengewölbe des Hintergrundes ein ruhiges, freundliches Grün verwendet. Er scheint eine Vorliebe dafür zu haben, besonders bei architektonischen Gegenständen, und es ist für sein Wesen bezeichnend. Der Charakter seiner Farbenstimmung überhaupt ist eine gesunde, aber wenig harmonisirte Derbheit.[1])

Alles in Allem genommen, haben wir es hier entschieden mit einer der bedeutendsten Leistungen Gozzoli's zu thun, welche uns einen vollen Einblick in seine Künstlernatur gewährt. Wir finden viel poetische Sinnigkeit; aber im eigentlich Malerischen verräth sich bei näherer Betrachtung ein starker Mangel an Energie des Anschauens und Darstellens. Nur die trefflich individualisirten Köpfe machen, wie bereits bemerkt, hievon eine erfreuliche Ausnahme und ein paar kräftige Ansätze zu harmonischer Gruppirung. Der größere Rest ist aber malerisch haltlos. Der Vortrag von einer geschäftsmäßigen Eile ohne Schwung und Behendigkeit. Man vermißt eben die eigentliche, fundamentale, formbildende Potenz, welche man bei so vielen seiner Zeitgenossen in Italien findet. Nach dieser Seite beurtheilt, steht er unter ihnen als ein ziemlich oberflächlicher Synkretist, und so gilt auch von diesen Bildern, was Crowe und Cavalcaselle (Ital. Mal. B. III, S. 276) mit Bezug auf die Fresken im campo santo zu Pisa sagen: „Sein Talent beschränkt sich auf Nachahmungsfähigkeiten, und da er Gelegenheit gehabt hatte, manches

1) Eines der Bilder, Augustin's Rede in Rom, ist in Farbendruck von der Arundel Society publicirt.

Meisterwerk der Kunst zu betrachten, ohne doch zu den innersten Quellen vorzudringen, aus denen die künstlerische Produktion seiner Zeitgenossen ihre Nahrung zog, begnügte er sich, bereits erreichte Resultate seinerseits sich anzueignen, und war zufrieden, wenn er darin annähernden Erfolg hatte. Nichts, was er macht, läßt sich auf tiefere Grundsätze als diesen Ehrgeiz des Anempfinders zurückführen. Er verkürzt seine Figuren, ohne sich über die Gesetze der Perspektive Skrupel zu machen; eilfertig und sorglos copirt er sein versteinertes Modell." So aus dem Zusammenhang herausgerissen, lauten die Worte freilich noch härter und mürrischer als innerhalb desselben. Es verlohnt sich, zugleich einen treffenden Ausspruch Waagen's [1]) zu beherzigen: „In Florenz erweiterte Benozzo Gozzoli die glücklichen Studien der geistigen Bedeutung der Formen des menschlichen Antlitzes, welche sein Lehrer Fiesole nur zum Ausdruck streng kirchlicher Gegenstände benutzt hatte, zu der lebendigsten Darstellung des ganzen Lebens in seinen verschiedensten Beziehungen, von denen ihm vor Allen die heiteren unvergleichlich gelangen." Auf die Miene gesunder, kerniger Heiterkeit hat er sich gewiß trefflich verstanden, und auch im Allgemeinen muß das innere Wollen seiner Darstellungsweise, wenn es auch nicht völlig zur Entwicklung gelangt ist, der frisch erwachte, morgendliche Lebenssinn mit Liebe herausempfunden werden.

Benozzo Gozzoli ist eben auch einer der Vielen, welche den Widerspruch in sich tragen, voll poetischer Gedanken zu sein, aber nicht ebenso poetisch in der Anschaulichkeit, nicht sattsam kunstanschaulich, nicht wahrhaft stilvoll. Ein Erfinder sinniger Motive, ein liebenswürdiger Erzähler und Plauderer ist und bleibt er aber, und schließlich kehrt auch ein strengeres Auge wieder zum ersten Eindrucke zurück, freut sich an seinen „guten Tagen" und „glücklichen Einfällen" und läßt ihn gar gerne fabuliren (S. Cr. u. Cav. Ital. M. B. III, S. 277). —

Leider reichte es nicht mehr, die geschmackvollen Marmorarbeiten des Benedetto da Majano (1442—1498) eingehender zu betrachten, meine Zeit drängte fort. Noch ein Rundgang um die Mauern, reich an malerischen Genüssen, aber auch gestört durch den Anblick eines großen kastenartigen Zuchthauses, dann noch ein halbes Stündchen im Rebengarten meines Wirthes, wo ich der Familie Trauben schneiden half, Büschel oft von der Größe eines Menschenkopfes, noch ein letzter Blick nach den alten Thürmen, und weiter ging die Reise im fremden Bergland.

1) Vgl. Kleine Schriften von G. Fr. Waagen. Stuttgart 1875. S. 128.



Artistische Wanderungen durch Paris.

Mit Illustrationen.

I.

Ein Besuch bei Alfred Stevens.



Alfred Stevens.

Es wäre ein Irrthum zu behaupten, daß nur in der Schweiz oder im Harz Bergbesteigungen möglich seien. Auch inmitten der Großstadt Paris kann man sich dieses Vergnügen gönnen. Ja der Genuß desselben gestaltet sich, wenn man in gewissen Gegenden der Stadt wohnt oder durch die tägliche Beschäftigung dorthin gerufen ist, oft zu einem unfreiwilligen und gar zu ausgiebigen. Die steile Straße z. B., welche nach dem alten Montmartre führt, die rue des martyrs, wird zuweilen an warmen Sommernachmittagen zu einer wahren Marterstraße für diejenigen, welche diese Richtung einschlagen.

Wenn man da athemlos und in Schweiß zerrinnend hinaufkeucht, kann man sich wirklich ohne viele Einbildungskosten auf den Rückgrat des Rigi versetzt glauben, aber der Rigi hat keine gepflasterte Heerstraße, und statt der Felsgipfel auf beiden Seiten erheben sich hier fünf- bis sechsstöckige Zinsburgen; schwerfällige Percherons, welche die Omnibusse ziehen, ersetzen die Maulthiere, und was man um sich sieht, deutet nicht immer auf die tugendhaften Sitten der Aelpler hin. In dem untern Theile der Straße tobt noch das wilde Getümmel, welches sich vom Centrum der Stadt, den Boulevards, bis hieher zieht, und in dem obern Theile herrscht bereits die idyllische Ruhe vor, welche dem fast ausgestorbenen Montmartre eigen ist. Unten Carjat's photographisches Atelier, die lärmende „brasserie des martyrs", eine von Kunstjüngern, Poeten mit üppigem Haarwuchs, Staatsmännern der Zukunft und „Bohêmes" jeden Kalibers gerne frequentirtes Stelldichein — und oben die baumbeschatteten Pensionate, wo, wie die Ankündigungs-Plakate melden, zu den möglichst billigen Preisen die hoffnungsvollen Knaben Aufnahme finden, um in Gestalt von Bacheliers und Licenciés nach so und so vieljährigem Herumrutschen auf den Holzbänken des Etablissements den Herren Eltern, die sich meistens nicht viel um sie kümmern, retournirt zu werden.

In diesem oberen Theile, bereits hart an den boulevards extérieurs, also vor 14 Jahren noch an der äußersten Grenze des damals hier endenden Weichbildes der Stadt, erhebt sich ein weißes, recht niedliches Wohnhaus, ein architektonischer Kompromiß zwischen einer Villa und einem Privathotel, zwischen Stadt und Land. Hier wohnt eine der gefeiertesten Celebritäten der modernen Malerei, eine Persönlichkeit, die seit Jahren zu dem auserwählten „tout Paris" gehört, der Maler Alfred Stevens.

Klingeln wir an! Der, wie an seinem Accent leicht zu erkennen ist, belgische Dienstbote geleitet uns durch einen schmalen Hof in das erste Stockwerk. Wohlgefüllte Blumenvasen und einige Porzellangeräthe verrathen den Geschmack des Künstlers, der seine Beschäftigung unterbricht (es soll schwer sein, Herrn Stevens nicht bei der Arbeit zu finden), um den Besucher zu

empfangen. Die Gestalt des Meisters ist eine imponirende. Auf den ersten Blick, wenn man des mindestens $5\frac{1}{2}$ Schuh hohen kräftigen Mannes mit der kerzengraden strammen Haltung, dem dicken, militärisch gestutzten Schnurrbart ansichtig wird, glaubt man, einen Dragoner- oder Kürassieroffizier im Negligé vor sich zu haben. Bei den ersten Worten aber kommt ein gutmüthiges und geistreiches Lächeln über diese gewaltigen Lippen, welches während der ganzen Konversation, welche Wendung dieselbe auch nehmen mag, nicht verschwindet und in der Physiognomie des Künstlers die etwas rauhen, martialischen Züge bedeutend mildert. Man merkt gleich, daß Offenheit und Wohlwollen die Merkmale dieses Charakters bilden müssen, und in der That widerspricht der persönliche Ruf des Künstlers dem gewinnenden Aussehen nicht im Geringsten.

Das Atelier, in welchem wir uns befinden (s. d. Abb. S. 313), ist eher ein Boudoir, wo für Licht in jeder Jahreszeit, im Sommer für relative Frische und im Winter für gehörige Wärme in der erforderlichen Weise gesorgt ist. Die Aussicht durch eine Art von Glasgalerie, die am obern Theile des Ateliers angebracht ist, geht auf einen prachtvollen, mit der größten Sorgfalt gepflegten Garten hinaus. Dieser Garten, im Innern von Paris gewiß eine Seltenheit, besteht nicht etwa aus ein Paar Meter Erde mit Salatköpfen und Veilchen, in deren Mitte sich melancholisch ein dahinsiechender Besenstiel erhebt. Nein, es ist ein großer wirklicher Garten mit wirklichen Bäumen und reellem Schatten. Es ist dies eine der Pariser Eigenthümlichkeiten. Es geschieht hie und da, daß man in der Gegend der Madeleine, des Luxembourg, oder der boulevards extérieurs durch das einfache Ueberschreiten einer Schwelle den ganzen Unterschied zwischen Stadt und Land hinter sich hat, ohne Eisenbahn oder Dampfboot benutzt zu haben. Man glaubt da in ein ganz gewöhnliches Haus getreten zu sein, in dem sich Küchen, Keller und eine Reihe kleiner, spärlich abgetheilter mit Möbeln überfüllter Räume befinden, — und plötzlich ist man wie durch einen Zauberstab inmitten des lachenden Grüns an das Ufer eines kleinen dahinströmenden Bächleins versetzt, man hört die Nachtigall und die Lerche singen und fragt sich erstaunt, wie man denn, ohne es zu wollen und zu ahnen, sich in die blühenden Anlagen von Meudon, von St. Germain, von Fontainebleau verirrte. Und man ist mitten in der Stadt! Ein ähnliches Gefühl muß dem Eintretenden in den Garten der Villa der rue des martyrs überkommen.

Eine tiefgehende Liebe zu den Blumen giebt sich hier kund, und um die ländliche Illusion zu vervollständigen, fehlt es selbst nicht an einem Hühnerstall mit obligatem Kaninchenkäfig. In dieser zoologischen Abtheilung, welche ein kleines Gitter umzäunt, thront das feisteste Exemplar eines stolzen Truthahns. Wenn ein Maler, wie Stevens, je eine Allegorie des triumphirenden Fettseins darstellen will, so wähle er zum Stoff diesen Meister Indian, der das Ernährungsprinzip so weit trieb, daß er seine klumpenartige Persönlichkeit nicht mehr vom Fleck zu rühren vermag. Doch lebt in diesem Klumpen einige Dankbarkeit und Erkenntlichkeit für den Herrn, der ihm sein Brot in Gnaden verzehren läßt. Ein leises Wedeln mit den Federn des Schweifes verräth dies Gefühl.

In dem in hellen Tönen dekorirten Atelier finden sich nicht besonders viele Gemälde vor. Es begreift sich dies vollkommen. Ein Bild von Stevens ist vor seiner Vollendung schon verkauft und gut verkauft. Ja wäre sein Pinsel in doppelter oder dreifacher Gestalt vorhanden, — es wäre nicht zu viel, um den Bestellungen gerecht zu werden; denn Stevens ist nun einmal der Liebling der Mode, und es ist ihm schon lange ganz wohl dabei, die kapriciöse Göttin in goldene Fesseln zu schlagen.

Das von Stevens gepflegte Genre ist ein sehr beschränktes, aber es eignet sich vortrefflich für die Concentration eines feinfühlenden Talentes. Es ist die Darstellung eleganter zarter Weiblichkeit in moderner Kleidung, mit einiger Abweichung von der allgemeinen Regel, welche dem chinesischen oder italienischen Kostüm zu Gute kommt.

Dieser Kultus der „modernité“, wie Stevens sich ausdrückt, ist bei ihm Prinzipiensache, und wenn man ihn auf dieses Kapitel bringt, vertheidigt er seine Anschauung mit aller Heftigkeit einer unausrottbaren Ueberzeugung. „Man kann nur das gut wiedergeben, was man wahrhaft empfunden, was man in Fleisch und Blut vor sich gesehen hat.“ Auf diesem Satze beruht die ganze Theorie des Malers der „Modernität“; er verurtheilt rücksichtslos alle übrigen

Genres als irrthümliche Auffassungen der künstlerischen Aufgabe und als beklagenswerthe Verbreiter des Irrthums selbst unter den Massen. Er bestreitet auch den gewaltigsten Historienmalern die Fähigkeit, die Ereignisse und die Personen mit vollkommener Richtigkeit darzustellen, er findet ihre Arbeit daher unnütz, für den Geschmack sogar korrumpirend. Selbst die bewundertsten Meister, ein Delaroche, ein Gérôme, vermögen ihm in dieser Hinsicht nicht zu imponiren. „Gewiß" — erwiederte er auf eine Einwendung, die wir uns erlaubten — „gewiß besitzen all' diese Maler Talent in Ueberfluß, aber sie wären eben so gut in jeder andern Stellung hervorragende Männer — vorzügliche Advokaten, ausgezeichnete Dichter, Strategen, Staatsmänner geworden; weil sie sich der Malerei widmen wollten, reüssirten sie darin, wie sie in jeder anderen Branche reüssirt hätten . . ."



„Frühling", von A. Stevens.

Demnach sollte die Grundbedingung für den guten Maler eine ausgiebige Dosis — Naivität sein und der Künstler müßte, einmal seiner Staffelei entrückt, von der ganzen geistigen Bewegung isolirt dastehen. Unzählige Beispiele widersprechen dieser Ansicht, und Stevens selbst verfällt mit seiner These in den allergrellsten Widerspruch; denn ein einziges seiner Bilder genügt, um zu zeigen, daß man gleichzeitig ein Mann von Geist und ein guter Maler sein kann.

Mit Vorliebe stützt Stevens seine Theorie von der ausschließlichen „Modernität" auf das Beispiel der hervorragendsten Meister der italienischen, der vlämischen und spanischen Schule, welche nie etwas darstellten, was sie nicht vor Augen hatten. „Blicken Sie z. B." — sagte er uns — „auf diese Sammlung" — und dabei langte er nach einem prachtvollen Album, das er eben erhalten hatte, und welches Reproduktionen der vorzüglichsten Werke des Velazquez enthielt. „Zeigen Sie mir da etwas anderes als Personagen in der spanischen Tracht des XVII. Jahrhunderts", und dabei durchblätterte er die Kollektion, welche eine Reihe Porträts, Heiligenköpfe, eine Madonna und am Ende die Abbildung der Ateliers des Malers enthielt. „Wie mit dem spanischen Maler, so läßt sich mein Satz mit Rubens, mit Raffael, mit Van Dyck und mit allen großen Künstlern belegen. Aus dieser getreuen Nachahmung des Gesehenen schöpften all' die Meister der Vergangenheit ihre Kraft und das Geheimniß ihrer Erhaltung; sie giebt ihren Bildern neben dem künstlerischen einen wahrhaft geschichtlichen Werth."

Wir müssen darauf verzichten, gegen diese Anschauungen unseres liebenswürdigen Künstlers zu polemisiren. Dazu bietet ein kurzer Atelierbesuch nicht die passende Gelegenheit. Ueberhaupt ist ja die Leidenschaft, mit welcher die meisten Künstler für ihr Prinzip eintreten, namentlich wenn sie wie Stevens das Glück haben, als Führer einer Schule auftreten zu dürfen, etwas

Erfreuliches. In dieser Leidenschaft steckt eben die feste Ueberzeugung, aus der allein die Meisterschaft entspringt. Auch diejenigen, welche eine ganz einseitige Richtung vertheidigen, zeigen dadurch, daß ihre Thätigkeit keine mechanische ist, daß bei ihnen der Geist die Hand leitet, nicht die Materie den Geist. Wehre sich Jeder mit seinen Waffen und mit gleicher Leidenschaft für seine Sache, die Nachwelt wird einem Jeden Gerechtigkeit widerfahren lassen!

Wenn nun irgend Jemand im Rechte ist, im Dienste des „modernen" Genre's thätig zu sein, so ist es gewiß Alfred Stevens. Er widmete demselben alle seine Kräfte und mag nun mit Stolz auf seine Errungenschaften blicken und sich des Lohnes erfreuen, der seine Anstrengungen krönt.



„Im Atelier", von Alfr. Stevens.

Stevens ist ein Brüsseler Kind und athmete so zu sagen mit der heimatlichen Luft auch die künstlerische Empfindungsweise ein. Als kaum erwachsener Knabe kam er nach Paris und fand sogleich in der école des beaux-arts gastliche Aufnahme. Er besuchte gleichzeitig das Atelier von Navez, eines hervorragenden Schülers des alten David, bei dem er sich speciell im Zeichnen ausbildete. Später vervollständigte er seine künstlerische Ausbildung bei Roqueplan. Er steuerte gleich auf das „Moderne" los, aber dieser Zweig war damals kein grüner. Indem er für seinen Ruhm an jenen Werken arbeitete, welche seiner natürlichen Geschmacksrichtung entsprachen, sah er sich gezwungen, um des Erwerbs willen der Mode des Tages zu opfern und kleine historische Gemälde anzufertigen, welche heute nach allen Richtungen der Windrose zerstreut sind und als Raritäten sehr geschätzt werden, da Stevens seitdem niemals dergleichen mehr gemalt hat.

Das erste „moderne" Bild, ein Damenporträt, welches er durch die Protektion eines befreundeten belgischen Malers an den Mann bringen konnte, wurde ihm mit 700 Francs bezahlt. Vor etwa einem Jahre erreichte das nämliche Bild bei einer Auktion die Summe von 20,000 Francs. Man mag nach diesem Abstande den Weg ermessen, den der Maler zurückgelegt hat,

und mit was für Siebenmeilenstiefeln das früher verschmähte und verpönte Genre fortgeschritten ist.

Vom Jahre 1853 an bis 1867 finden wir Stevens an allen jährlich wiederkehrenden Ausstellungen mit Ehren betheiligt. Die Quantität seiner Bilder entspricht der Qualität, es giebt Jahrgänge, in denen der Katalog, wie z. B. 1867, 16—18 Nummern von ihm enthält. Zahlreiche Medaillen und andere Auszeichnungen fielen ihm verdientermaßen zu. Stevens ist Offizier der Ehrenlegion, Kommandeur des belgischen Leopolds-Ordens, des bayerischen Verdienstordens und des österreichischen Franz Josefs-Ordens.

Auf der Wiener Weltausstellung war Stevens durch 16 Bilder vertreten. Auch in seinem Vaterlande betheiligte er sich an den großen Ausstellungen, und trotz dem bösen Sprichworte „nul n'est prophète dans son pays" erfreut er sich bei seinen Mitbürgern einer großen Beliebtheit. Im königlichen Palaste zu Brüssel findet sich eines seiner anmuthigsten Bilder, die Allegorie des Frühlings (s. d. Abb. S. 112). Vor Kurzem erging an ihn der Auftrag, die drei übrigen Jahreszeiten in dem nämlichen Stile für das königliche Schloß darzustellen. Eine Skizze, „der Besuch", befindet sich seit 1866 im Brüsseler Museum. Auch die französische Regierung erwarb 1853 eines der besten Bilder von Stevens, eine ausgelassene Maskengruppe am Aschermittwoch Morgen (la descente de la Courtille) für das Museum von Marseille. Sonst sind die Bilder von Stevens in einer Menge von Privatgalerien zerstreut, in Paris, in Brüssel, in Holland. Auch in Berlin befindet sich in der Galerie des Herrn Ravené eines der bemerkenswerthesten seiner Gemälde „La consolation". Es stellt den Besuch einer Wittwe und ihrer ebenfalls in tiefe Trauer gehüllten Tochter bei einer vornehmen Dame vor. Das tiefe und feine Gefühl, welches aus diesem Gemälde spricht, erregte seiner Zeit großes und gerechtes Aufsehen.

Seit 1867 hat Stevens an den Ausstellungen in den Champs Elysées sich nicht mehr betheiligt, weil seine sämmtlichen Bilder lange vergriffen sind, ehe sie noch fertig werden. Die Vorliebe des Publikums ist begreiflich. Um die anmuthigen, naive Heiterkeit oder sanfte Melancholie athmenden weiblichen Gestalten, wie sie Stevens vor uns hinzaubert, weht ein Hauch von Poesie, die zu süßer Schwärmerei einladet und eine ganze Galerie mit dem Glanze des Ideals verklärt. Diese Reckengestalt mit den muskulösen Händen führt den Pinsel mit genialer Leichtigkeit. Die Modelle, deren sich der Meister bedient, sind bloß dazu da, um die allgemeinen Lineamente anzugeben, die Züge aber und den Gesichtsausdruck schafft der Maler frei. Es ist dies eine Veredlung, die man am frappantesten beobachten kann, wenn man z. B. das im Atelier sitzende Modell, natürlich ein recht hübsches Geschöpf, aber eben ein Geschöpf, mit dem Bilde vergleicht. Es sind die nämlichen Grundzüge der Physiognomie, aber alles Vulgäre und Alltägliche ist verschwunden. Aus der Grisette wird eine Herzogin oder eine Träumerin, und wenn das „Modell" sich dann anblickt, ruft es aus: „Ei, so möchte ich sein." In der That, die französischen Frauen der Gegenwart sind ihrem zartsinnigen Historiographen Dank, viel Dank schuldig. Er präsentirt sie der Nachwelt unter der nämlichen schmeichlerischen, liebenswürdigen, Poesie athmenden Gestalt, welche Greuze wählte, um die Schönheit und Grazie seiner Zeitgenossinnen zu verherrlichen.

Paul d'Abrest.

Hans Holbein's d. J. Selbstporträt von Schloß Fähna.

Von Karl Woermann.

Es ist das Verdienst L. Pezold's, aus der abgelegenen Galerie des Schlosses Fähna bei Riga ein kleines altes Rundbild an's Licht gezogen zu haben, welches, wie auch unser Urtheil über dasselbe ausfallen möge, von der Holbein-Forschung in Zukunft berücksichtigt werden muß. Zuerst machte Pezold in der Beil. z. Augsb. Allg. Ztg. No. 73 vom Jahre 1873 auf das Bild aufmerksam; sodann widmete er demselben an derselben Stelle (zu No. 339 von 1874) eine längere Besprechung. Unser trefflicher Holbein-Forscher A. Woltmann konnte in der zweiten Auflage seiner Biographie des großen Meisters (S. 101) des ersten Aufsatzes des Rigaer Gelehrten bereits gedenken. Auf den zweiten Aufsatz hat er, wie ich höre, in einer mir jetzt nicht zugänglichen Nummer desselben Blattes kurz Einiges erwiedert, ohne sich, da er das Original nicht gesehen, über das Bild selbst auszusprechen.

Inzwischen hatte der Eigenthümer des Bildes, Frhr. von Stackelberg, dasselbe nach Deutschland geschickt, und es hier seinem kunstsinnigen Freunde, dem einen Theil des Jahres in Heidelberg wohnhaften Baron R. von Ungern-Sternberg, anvertraut. Letzterer brachte das Bild, nachdem er es Künstlern und Forschern in andern Städten gezeigt, im Februar dieses Jahres nach Düsseldorf, wo er es den bewährten und diskreten Händen unseres Professor Andreas Müller zur Restauration anvertraute, mich aber ersuchte, es an dieser Stelle zu besprechen. Wenngleich mir nun hier gegenwärtig nicht alle Hilfsmittel zu Gebote stehen, welche erforderlich wärene um ein allseitig abschließendes Urtheil über das Bild zu gewinnen, so glaube ich doch im Stand, zu sein, seine richtige Beurtheilung fördern zu können, und mich seiner Besprechung daher nicht entziehen zu dürfen.

Das Gemälde stellt auf einer, mit ihrem schmalen, wenig erhöhten, vergoldeten Rande aus einem Stücke gedrechselten Eichenscheibe das Porträt eines Mannes dar, dessen Alter man auf zwischen vierzig und fünfzig Jahre taxiren würde. Mit kurz geschorenem Barte und kurzem Haare, eine schwarze Mütze auf dem Kopfe, bekleidet mit einem schwarzen, am Halse zugleich mit dem weißen, oben gekräuselten Hemde, etwas geöffnetem Rocke, sitzt der Mann, nach links vom Beschauer gewandt, aber mehr en face als im Profil, vor uns da: ein Brustbild, welches doch nicht bis zur Tiefe der Ellenbogen reicht, wohl aber an seiner Umrahmung zur Linken die erhobenen Hände zum größeren Theile sichtbar werden läßt. In der Rechten hält der dargestellte Mann einen Stift, und sein fest aus braunen Augen und ernsten, aber wohlwollenden Zügen zum Bilde hinausgerichteter Blick läßt vermuthen, daß er im Begriffe ist, vor dem Spiegel sein Selbstporträt zu zeichnen. Der vielleicht etwas nachgedunkelte Hintergrund des Bildes ist von dunkler, grünblauer Farbe, und in demselben befindet sich zu beiden Seiten des Kopfes die zum Theil stark übermalte, aber, wie sich herausgestellt hat, echte, gelbbraune Inschrift,

links (vom Beschauer): H / ·AN·1542, rechts: H / ·ÆTA·45

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Inschrift, verdollmetscht, Hans Holbein, im Jahre 1542, im Alter von 45 Jahren, besagen will. Die gedrehte Holzscheibe, auf welcher das Bild gemalt ist, hat sich etwas gezogen, sodaß sie keinen genau mathematischen Kreis mehr bildet: ihr vertikaler Durchmesser beträgt 12, ihr horizontaler Durchmesser nur $11\frac{1}{2}$ Centimeter.

Wollen wir das Bild beurtheilen, so drängt sich uns zuerst die Vorfrage auf, ob das Bild überhaupt den Mann darstellt, den es als Selbstporträt darzustellen offenbar beansprucht. Pe-

40*

zold's zweiter Aufsatz dreht sich hauptsächlich um diese Vorfrage, die er nach dem Vergleich der Berliner Silberstiftzeichnung von 1511 entschieden bejaht. Für diejenigen Forscher, welche mit Woltmann (erste Aufl. II, S. 455 und S. 478; zweite Aufl. S. 477) nach wie vor der Ansicht sind, daß, wie die verlorenen Bilder, nach denen Vorsterman's und Hollar's Stiche gemacht sind, so auch die Florentiner Zeichnung, trotz starker Ueberarbeitung, das Selbstporträt Hans Holbein's darstellen, wird es jenes, freilich überzeugenden, Zurückgehens auf das Knabenporträt des Meisters nicht bedürfen. Die Aehnlichkeit zwischen den Köpfen des Florentiner und unseres Bildes ist keine annähernde, sie ist, abgesehen von der etwas verschieden behandelten Kopfbedeckung eine fast mathematisch genaue; sie erstreckt sich sogar auf die Darstellung des am Halse mit dem oben gekrausten Hemde geöffneten Rockes. Der weiter unten befindliche Theil der übrigens viel größeren Florentiner Zeichnung ist aber, wie selbst die mir vorliegende Photographie beim ersten Blicke zeigt, notorisch ein späterer Zusatz. Diejenigen Forscher dagegen, welche bisher angesichts der feineren Züge des jugendlichen Baseler Selbstporträts überhaupt bezweifelten, daß die genannte ganze Kategorie von Porträtköpfen Hans Holbein darstellten, dürften gerade durch das vorliegende Bild von der Unbegründetheit ihrer Zweifel überzeugt werden. Denn die Züge dieses Bildes erscheinen bei aller frappanten Aehnlichkeit in der That feiner als diejenigen des Hollar'schen Stiches und des Florentiner Bildes; auch sind die Augen hier braun, wie auf dem Baseler Porträt; und daß das Bild, obgleich ein Jahr früher datirt als jene anderen, sich dennoch durch eine jedenfalls alte Inschrift, gerade wie jene, als Selbstporträt Holbein's bezeichnet, ist doch wohl auch ein Umstand, der schwer in die Wagschale fällt. Ich selbst habe, wie die Majorität, nie daran gezweifelt, daß diese Klasse von Köpfen wirklich Selbstporträts Hans Holbein's d. J. seien oder auf solche zurückgingen; es unterlag daher für mich auch von Anfang an keinem Zweifel, daß das Rundbild von Fähna ein solches Selbstporträt des Meisters darstelle, einerlei, ob im Original oder in einer Kopie: ein Bildniß, welches in eben jene Klasse später Selbstbildnisse des Künstlers gehört, die Woltmann in seinem Verzeichniß unter der Rubrik V (erste Aufl. Bd. II, S. 478) mit Recht zusammengestellt hat.

Nach dieser Erledigung der Vorfrage sind es noch zwei Hauptfragen, die uns bei der Beurtheilung des Bildes von Schloß Fähna interessiren: erstens, ob wir dasselbe, sei es als Original, sei es als Kopie, mit einem jener bisher zwar nicht in erhaltenem Original, wohl aber aus Schriftquellen und Nachbildungen bekannten Selbstporträts aus der letzten Zeit des Meisters identifiziren können; zweitens, ob das Bild von Holbein's Hand oder eine Kopie ist.

Was die erste dieser Fragen anbetrifft, so sei daran erinnert, daß zu Karel van Mander's Zeiten wahrscheinlich zwei Exemplare dieses Bildes in Amsterdam existirten. Von diesen könnte unser Bild dasjenige sein, welches der niederländische Vasari bei dem Kunstfreund Jacques Razet sah. Er beschreibt dasselbe (Het Leven etc., Ausg. von 1764, I, S. 134) als: „het Portret van Holbein door hem zelf in een klein rondje zeer net en zuiver in mignatuur geschilderd"; aber auch das zweite, „omtrend de palm van eene hand" große Bild, welches van Mander bei dem Kunstliebhaber Ferreris sah, muß ganz ähnlich gewesen sein. Später befand sich ein ähnlich beschriebenes Bild im Besitze Sandrart's, der es ebenfalls in Amsterdam verschenkte. Auch dieses könnte dasselbe gewesen sein. Welche Jahreszahl diese Bilder getragen, erfahren wir nicht. Dagegen wissen wir, daß ein im Uebrigen ähnliches Bild, welches sich später in der Arundel-Sammlung befand, die Jahreszahl 1543 trug; und dieselbe Jahreszahl trägt auch der Stich von Hollar. Wenn wir daher auch mit Woltmann annehmen, daß dieser Stich, wie der frühere von Vorsterman (von dem mir weder ein Abdruck noch eine genaue Beschreibung zugänglich ist) auf das Bild der Arundel-Sammlung zurückgehen, so würde doch nichts im Wege stehen, anzunehmen, daß unser, mit 1542 bezeichnetes Bild, welches daher mit jenem von 1543 nicht identifizirt werden kann, eines der zu van Mander's und Sandrart's Zeiten in Amsterdam gewesenen sei. Daß der Gründer der Sammlung des Schlosses Fähna Ankäufe in Holland gemacht, wird schon durch die sonstigen niederländischen Gemälde derselben Sammlung wahrscheinlich gemacht. Wie sich unser Bild zu den noch jetzt in England befindlichen verhält, vermag ich nicht anzugeben; doch erscheint es unzweifelhaft, daß es demjenigen des Herzogs von Buccleuch (Woltmann, 2. Aufl. S. 477) sehr ähnlich ist; nur weiß ich nicht,

ob dieses, welches einstimmig für eine Kopie erklärt wird, nicht auch die Jahreszahl 1543 trägt. Das Gegentheil würde wohl hervorgehoben worden sein. Daß Holbein aber sein Alter sowohl 1542 als 1543 auf 45 Jahr angeben konnte, hat selbstverständlich nichts Auffälliges. Jeder, der nicht gerade am 1. Januar geboren ist, erlebt in jedem Jahre dasselbe. Ohne natürlich die Garantie der folgenden Vermuthung übernehmen zu wollen, darf ich es nach Allem vielleicht als wahrscheinlich hinstellen, daß Holbein sich in ganz ähnlicher Weise sowohl 1542, als auch 1543 selbst porträtirt, daß zu van Mander's Zeiten beide Bilder in Amsterdam sich befanden, daß aber bald darauf das eine nach England zurückgegangen und hier zu Stichen und Kopien Anlaß gegeben, wogegen das andere, sei es im Original, sei es in einer Kopie, eben das unsrige ist.

Was nun die zweite Hauptfrage betrifft, ob unser Bild als ein Original von Holbein's Hand anzusehen oder als eine alte Kopie, so muß von vornherein anerkannt werden, daß es äußere Beweise für seine Originalität nicht giebt. Zu seinen Gunsten ließe sich anführen, daß es nach der Angabe des Eigenthümers an 150 Jahre in denselben Händen gewesen; aber es wird auch Niemandem, der das Bild gesehen, einfallen, es auch im ungünstigsten Falle nicht doch für älter zu halten, als 150 Jahre. Auch daß es auf Eichenholz gemalt ist, läßt sich nur sehr indirekt zu seinen Gunsten anführen, insofern man freilich in England notorisch das Eichenholz bevorzugt, aber doch auch in den Niederlanden auf Eichenholz gemalt hat. Daß es endlich allein, soviel bekannt, von 1542 datirt ist, räumt dem Bilde jedenfalls eine exceptionelle Stellung unter den übrigens ähnlichen Bildern ein; aber einen wirklichen Grund für seine Originalität können wir natürlich auch darin nicht sehen. Freilich spricht bei einem notorisch alten und notorisch alt in der Weise des Meisters bezeichneten Bilde eine gewisse Präsumtion für seine Originalität; aber diese Präsumtion reicht doch nicht weiter, reicht besonders bei einer oft wiederholten und kopirten Darstellung nicht weiter, als bis zu ihrer Widerlegung aus inneren, stilistischen Gründen.

Wie bei so vielen Bildern, sind wir daher auch bei diesem wesentlich auf derartige innere Gründe, auf die Erkennung der „künstlerischen Handschrift", wie der Modeausdruck lautet, angewiesen. Zu wie verschiedenen Urtheilen aber verschiedene, auch kompetente, Beurtheiler auf diesem Wege gelangen können, haben wir erlebt. Es kommt in der Regel auf ein Stimmensammeln unter Männern, deren Urtheil anerkannt wird, heraus.

Was nun unser Bild anbetrifft, so muß ich zunächst erwähnen, daß unter den Kennern und Künstlern, denen Herr von Ungern-Sternberg das Bild gezeigt, ehe er es nach Düsseldorf gebracht, eine bedeutende Meinungsverschiedenheit sich herausgestellt hat; schon über die Frage nach dem gegenwärtigen Zustande des Bildes, nach seiner Erhaltung, Uebermalung u. s. w. Auch hier in Düsseldorf sind die Ansichten, besonders seit verschiedene, auch auswärtige, Forscher und Kunstfreunde das Bild hier gesehen, immer weiter auseinander gegangen. Ich kann hier natürlich keine Namen anführen, zu deren Nennung ich nicht ermächtigt bin. Aber ich darf z. B. anführen, daß ein so feiner Holbein-Kenner, wie Herr E. His-Heusler aus Basel, dem mir das Bild zu zeigen vergönnt war, seine Ansicht dahin ausgesprochen, daß das Bild kein Original von Hans Holbein's sei, wohl aber eine alte Kopie nach einem solchen Original. Dagegen hat Andreas Müller, der langjährige Konservator unserer Galerie, welcher das Bild für ein Original hält, die Freundlichkeit gehabt, sein Urtheil über die in Betracht kommenden Fragen zu Papier zu bringen. Derselbe schreibt:

„Das in Oel gemalte, in miniaturartiger Weise äußerst fein vollendete Selbstbildniß des Hans Holbein befindet sich auf einem rund gedrechselten Brettchen von Eichenholz mit einem profilirten Rande. Von dem Profil ist jedoch nur noch der an das Bild anstoßende Theil vorhanden. Der äußere Theil des Profiles scheint absichtlich abgeschnitten worden zu sein, um das Bildchen in einen Rahmen zu passen. Die Unterlage ist ein sorgfältig geschliffener Kreidegrund und der Auftrag der Farbe sehr dünn und glatt gehalten, so daß die Pinselführung so zu sagen ganz verschwindet. Das Kolorit ist ungemein einfach: der Lokalton des Fleisches leicht röthlich mit Halbtönen und Schatten, welche in's schwärzlich-braun Violette gehen. Nur der Mund ist etwas röther und stärker gefärbt. Die ganze Erscheinung ist die eines Mannes von

bleicher Gesichtsfarbe mit schon in's Graue spielendem Haar und Bart. Die Behandlung der Malerei ist bei der äußersten Verschmelzung der Farbentöne doch sicher und bestimmt, besonders in den Details des Kopfes, welcher, wie die schön gezeichneten Händchen, eines Meisters wie Holbein würdig ist. Von äußerst minutiöser Durchbildung sind auch die Haare und der Bart, deren Einzelheiten auf's Feinste gezeichnet sind, ohne irgendwie die totale Wirkung zu beeinträchtigen. Mit der gleichen Sorgfalt ist auch die Bekleidung gemalt, und sehr sicher ganz in Holbein'scher Weise ist die Zeichnung der feinen Krause oben am Hemde, sowie auch die daran befindlichen feinen weißen Schnürchen. Kurz in allen Theilen zeigt sich das kleine Bild als eine geistvolle Original-Arbeit. Das Monogramm, die Schrift und die Zahlen zu beiden Seiten des Kopfes auf dem mild blaugrünen Hintergrund sind wohl mit Absicht wenig in die Augen fallend gehalten, was dadurch bewirkt ist, daß die warmbraune Lasur des Hintergrundes auch über die im Goldton gehaltenen Buchstaben und Zahlen gezogen ist, wodurch der Grund und die Schrift gedämpft werden. Sowohl die Buchstaben der Schrift, als auch die Zahlen sind aber in allen Theilen echt und waren nur, um sie deutlicher hervorzuheben, in einzelnen Theilen mit hellerer Farbe übergangen. Die kleine Tafel war früher zur linken Seite des Beschauers durchgebrochen, ist jedoch so geschickt wieder zusammengefügt, daß nichts verletzt worden ist und nur eine schlechte Retouche auf dem Grunde gerade über der Schulter hat beseitigt werden müssen, sowie eine ganz kleine ausgebrochene Stelle an und über dem Gelenk der unteren Hand. Durch ungeschickte Reinigung ist das kleine Gemälde namentlich auf der Schattenseite des Kopfes und am Halse, gerade unter dem Barte, etwas verwaschen, doch glücklicherweise so, daß das Wesentliche der Modellirung nicht dadurch beeinträchtigt worden ist. Wenn der Zusammenhang der Töne, welche durch die Verputzung gelitten haben, auf's Sorgfältigste hergestellt ist, wird das Bildchen wieder als unverletzt erscheinen, um so mehr, da die Lichtseite des Kopfes mit Haaren und Bart und allen Details im Ganzen sehr wohl erhalten ist, was bis auf Kleinigkeiten auch von den übrigen Theilen des Gemäldes gilt."

Endlich darf ich anführen, daß Herr J. A. Crowe mich freundlichst darauf aufmerksam gemacht hat, daß ihn das Bild an die kleinen Porträts der Ambraser Sammlung zu Wien erinnert habe, deren Echtheit von Woltmann (zweite Aufl. S. 370) anerkannt wird. Es soll damit natürlich kein entscheidendes Urtheil gefällt sein.

Was mich selbst betrifft, so möchte ich nach Allem an der Möglichkeit festhalten, daß hier eines jener Originale in einem von seinem ursprünglichen Ansehen freilich recht verschiedenen Zustande vorliege; aber einstehen kann ich nicht für die Originalität des Bildes: weil ich 1) doch der Ansicht bin, der Zusammenhang der Töne, von dem auch mein verehrter Kollege Müller hervorhob, daß er durch die Verputzung gelitten, sei gerade in den hauptsächlichen Fleischtönen in einem Zustande der Auflösung, welcher es fast unmöglich mache, die ursprüngliche Pinselführung in der Behandlung des Fleisches zu erkennen; weil ich 2) nach den Erfahrungen der Dresdener Holbeinausstellung hier, wo mir kein echter Holbein zum Vergleiche zur Verfügung steht, einige Zurückhaltung einem zweifelhaften Bilde gegenüber für geboten halte; und weil ich 3) auch wenn ich die Originalität des Bildes vertheidigen wollte, von der Schönheit desselben doch nicht eben sonderlich entzückt sprechen könnte.

Die Akten über das Bild dürfen daher mit dem vorliegenden Artikel noch nicht geschlossen werden. Es wäre sehr zu wünschen, daß auch weiteren Forscherkreisen Gelegenheit gegeben würde, dasselbe zu beurtheilen. Unter allen Umständen aber geht aus dem Gesagten doch wohl klar hervor, daß dem Bilde stets ein bedeutendes kunsthistorisches Interesse bleiben wird, daß es besonders für die Bildnißfrage H. Holbein's d. J. eine hohe, für manche vielleicht entscheidende Bedeutung hat.

Notizen.

Der Auctionär, von Rembrandt. In der Sammlung des Herrn Jos. Ritter von Lippmann in Wien befindet sich unter andern Bildern der holländischen Schule, welche für den Kunstforscher von besonderem Interesse sind, auch ein Porträt ersten Ranges von Rembrandt's Hand, bezeichnet:

Rembrandt
f. 1658.

Das Bild gehört also in die Zeit, in welcher der Meister sich mit kühnem Schwunge über seine traurigen Lebensverhältnisse erhob, in der er nach der wundervollen Periode seines großen Schützenstückes von 1642 (bekannt unter dem Namen der „Nachtwache") wieder neue und fast noch großartigere Schönheiten glänzenden Kolorits und geheimnißvollen Helldunkels enthüllte, in die Reihe der prächtigen Porträts aus den fünfziger Jahren, deren warme Farbe und meisterhafter Vortrag selbst von dem Bilde der „Staalmeesters" nicht übertroffen wird. Das in Unger's vorzüglicher Nachbildung den Lesern vorliegende Bildniß stellt in Lebensgröße einen Mann dar, bekleidet mit einem braunen Rock, aus dessen Aermeln das gelblichweiße Hemd in dicken Falten hervorkommt. Auf dem lang herabhängenden braunen Haar trägt er eine dunkle Mütze. In den Händen hält er einen Folianten, und neben ihm steht auf einem Postamente die gefärbte Büste eines jungen Mannes. Das hagere Gesicht, von gelber Hautfarbe, ist dem Beschauer zugewendet. Die dunkeln Augen liegen tief im Kopfe. Der Ausdruck ist lebens- und gedankenvoll. Der Kopf ist in einer Weise beleuchtet, welche Rembrandt um jene Zeit liebte. Der Meister wirft nämlich in verschiedenen Porträts jener Periode ein sehr sparsames, aber goldiges Licht auf das Vorderhaupt, die Nase und einen Theil der Wange, welches dann in sanften Abstufungen durch ein feines Helldunkel in die schattigen Theile des Gesichts, unter den Augenbrauen, um den Mund und das Kinn, übergeht. Körper und Hintergrund sind in ein mysteriöses Clairobscur getaucht, aus dem nur jener Theil des Antlitzes hell und bedeutungsvoll hervorleuchtet. In dem vorliegenden Bilde hat der Maler das schimmernde Licht auch auf die Aermel und die Hand, welche das Buch hält, ausgedehnt und diese Theile durch einen goldigen Glanz, welcher auf dem Rockkragen liegt, mit dem Kopfe in Zusammenhang gebracht. Das Bild ist außerordentlich breit und pastos gemalt, das Kolorit von höchster Wärme; der aufgewendeten Farben sind nur wenige: Alles ist in braunen, hellgelben und goldigen Tönen gehalten. Die nämliche Tonart, die nämliche Beleuchtung und Vortragsweise finden sich auf dem schönen Porträt des Nicolaas Bruyning in der Kasseler Galerie (v. J. 1657), auf dem Porträt eines Rabbiners oder Gelehrten in der Londoner Nationalgalerie (ebenfalls v. 1657), auf dem Selbstporträt des Meisters und dem Bilde des Rabbiners im Belvedere zu Wien. — Man hat die Vermuthung ausgesprochen, unser Bild stelle den Thomas Jacobszoon Haring dar, dessen Bildniß Rembrandt 1655 radirte. Haring war Concierge bei der Kammer der Insolventen und 1657 mit der Versteigerung der Sammlung des Malers beauftragt. Die Jahreszahl 1658 stimmt damit zusammen, und die mageren Hände, das eckige Gesicht, die tiefen Augen sind dem Manne auf der Radirung ähnlich. Auch das Buch und die Büste können als Gegenstände aufgefaßt werden, welche zu dem Amte des Auctionators gehören. Die Hypothese hat daher viel Wahrscheinliches. Wie dem aber auch sei, das herrliche Bild gehört jedenfalls zu den schönsten und interessantesten, welche Rembrandt gemalt hat.

C. Vosmaer.

Jan Hackaert's Eschenallee im Trippenhuis zu Amsterdam. Vor ein paar Jahren sahen wir auf der Ausstellung eines deutschen Kunstvereins einige Bilder, die uns wie eine Wiederentdeckung eines alten landschaftlichen Reiches anmutheten, Bilder aus dem Nymphenburger Parke mit seinen Alleen und Kanälen: Darstellungen jener Baumwege zwischen Wald und Wasser, die das Entzücken sind des träumerischen Spaziergängers, des Freundes des feinen Farbenspiels und der Lichteffekte, wie sie lichter Baumschlag und der Wasserspiegel in seiner Klarheit, mit seinen Reflexen und seinem Halbdunkel erzeugen. Mag das Zurückgreifen auf solche malerische Vorwürfe im Allgemeinen auch mit dem neuerlich wieder erwachten Geschmack an jenem Stil zusammenhängen, der zum landschaftlichen Reiz einer außerstädtischen Wohnung das „wohlregulirte" Wasser kaum missen möchte, so meinen wir doch vor Allen in Meister Jan Hackaert (1639—72) den Mann zu erkennen, beim Anblick von dessen Werken, speziell seiner „Eschenallee" im Trippenhuis zu Amsterdam, sich ein Maler plötzlich hätte fragen können, wo er denn seine Augen oder vielmehr seine Hände gehabt, daß diese bisher nicht ein solches Bild auf der Leinwand festgehalten hätten. Jene Eschenallee ist wenigstens ein Meisterstück dieser Gattung. Es ist ein Vorwurf, wie ihn Holland vielhundertfältig bietet in wunderbar eigenthümlicher Schönheit, und wie er sich überall findet, wo der holländisch-französische Geschmack Gelegenheit und Mittel hatte, sich zu bethätigen. In weitem Bogen führt eine Allee längs eines Fleets an einem Parke linker Hand vorbei, über dessen Mauer ziemlich massig dicht die Bäume ragen. Weiterhin werden die Bäume lichter, bis nur die Alleebäume bleiben, zwischen denen hindurch man über eine (in den paar Linien und den einfachen Farbenzügen unnachahmliche) Ebene sieht, welche mit einem fernen, feinen, niederen Höhenzug abschließt. Von rechts tritt gleichfalls dichtes Gehölz bis unmittelbar an's Wasser, die Breite desselben uns bestimmend. Die Sonne steht rechts, so daß vorn die Schatten über den Weg, hinten aber ihre Strahlen gerade in den Weg fallen und ihre Gluth den ganzen Baumschlag und den Weg goldig-bräunlich überfärbt. Die schlanken, fast wie ältere Birken lichten Eschen des Vordergrundes ragen mit kräftigem, grün-bräunlichem dunklem Laub in den lichten blauen Himmel, der weiter abwärts von lichtgrau-violetten Wölkchen mit ganz hellen Rändern bedeckt ist — unten der Himmel wunderbar warm durch die warmen goldbräunlichen Tinten der Bäume leuchtend. Neben der hellen Straße mit dem grünen Rasensaum unter den Bäumen fließt dunkel im Schatten das Wasser, nur dort licht spiegelnd, wo man durch die Bäume in die Ferne schaut. Das ganze Bild ist in seinem warmen goldigen Ton und in Linien- und Luftperspektive wundervoll. Die Staffage darin hat Adrian van de Velde gemalt. Ein Jagdzug setzt sich vom Thor des Parkes aus in Bewegung. Ein Reiter nimmt am Thor noch Abschied. Jäger entkoppeln die Hunde — langhaarige große Spaniels und Windhunde. Die schon entkoppelten Hunde überlassen sich den Vergnügungen der Freiheit oder hündischen Bedürfnissen. Einer von den zwei gefleckten Stutzschwänzen amüsirt sich damit, zwei Schwäne im Wasser zu beunruhigen. Vorn sieht man eine in hellblaue Seide gekleidete Dame auf einem Schimmel, während vor ihr ein Kavalier auf seinem hellmähnigen Fuchse courbettirt. Das ganze Bild ist eins von den Werken, die man, einmal gesehen, nicht leicht wieder vergißt. — Die Radirung rührt von einem jüngeren holländischen Künstler her, den wir hiermit beim deutschen Publikum einführen möchten. Leopold Lowenstam war, nachdem er die erste Bildung in seinem Vaterlande genossen, mehrere Jahre in Düsseldorf und Paris künstlerisch thätig und lebt gegenwärtig in Amsterdam, besonders mit Radirungen nach alten holländischen Meistern beschäftigt. Das vorliegende, geschickt und empfindungsvoll ausgeführte Blatt läßt das Beste von ihm erwarten. ▽

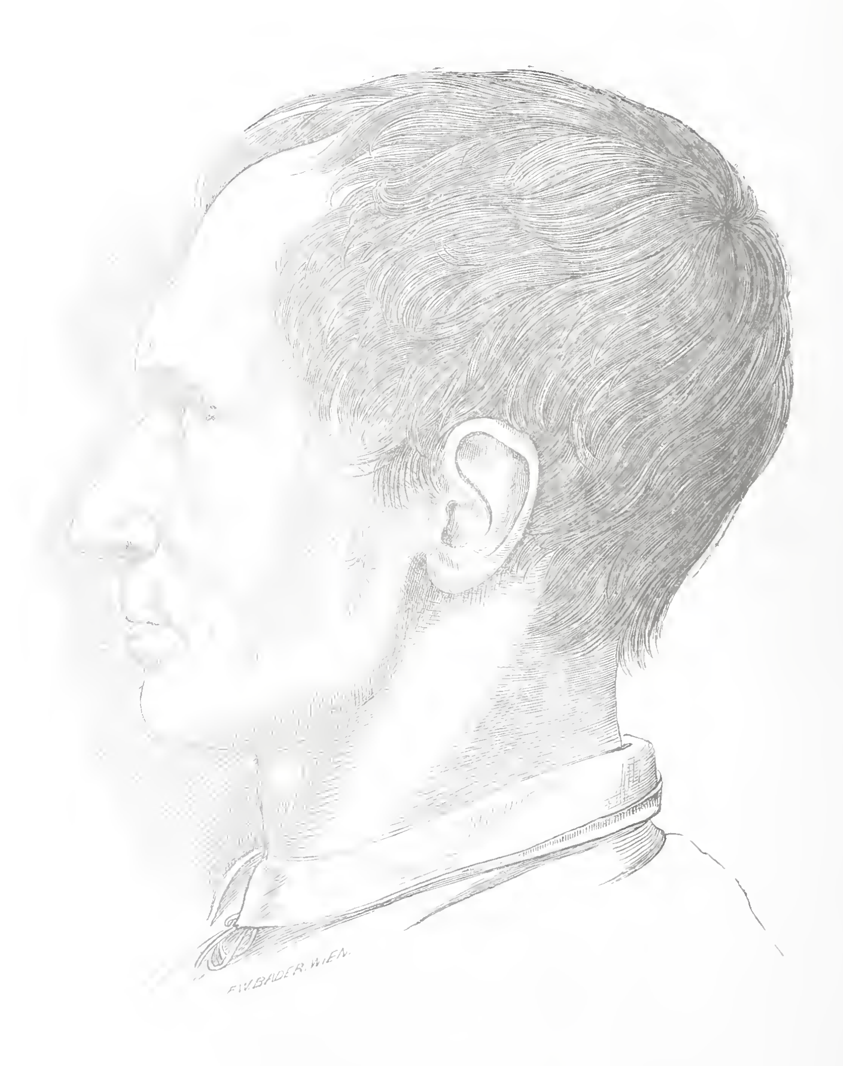


Hackaert pinx.

Das Original im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Leopold Lowenstam aquaforte.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.



Jugendporträt von Cornelius.

Bleistiftzeichnung von Friedr. v. Olivier im Besitze des Herrn W. Metzler in Frankfurt a. M.

Holzschnitt von F. W. Bader in Wien.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

IX.

St. Stephan und St. Thomas in Straßburg. — Bildwerke in St. Wilhelm. — Meister Wölfelin. — Eschau. — Dom Petri. — Mutzig. — Altorf. — Andlau. — Hagenau. — Walburg. — Surburg. — Altenstadt. — Weißenburg.



Auch außer dem Münster besitzt Straßburg noch bedeutende Leistungen der kirchlichen Baukunst. Die Stephanskirche, in Querhaus und Chor — viel mehr ist nicht erhalten — ein Werk des romanischen Uebergangsstiles, im Grundriß die Disposition der Osttheile des Münsters wiederholend, hat Lübke eingehend gewürdigt [1]). Noch interessanter ist die Thomaskirche, in der sich der Uebergangsstil und die frühe Gothik vereinigen [2]). Die Mehrzahl der Besucher wird durch Pigalle's berühmtes Monument des Marschalls von Sachsen hergelockt, aber der Chor enthält außerdem eines der ältesten Monumente christlicher Kunst im Elsaß, den aus der karolingischen Epoche stammenden Sarkophag des 822 gestorbenen Bischofs Adaloch mit plumpen, phantastischen Bildwerken. Die ältesten Theile des Gebäudes selbst gehen nur auf den Schluß des 12. Jahrhunderts zurück. Nach dem Brande im Jahre 1144 war das Schiff vorläufig nur als Holzbau hergestellt worden, im Jahre 1196 aber verschaffte ein Ablaßbrief Bischof Heinrich's I. die Mittel zu einem monumentalen Neubau, und man begann mit der Westfront, die außen wie ein Querhaus erscheint, und aus deren Mitte, über dem Portale, ein kräftiger, viereckiger Thurm in die Höhe steigt. Noch herrschen romanische Formen, aber auch die Neigung zu primitiver Gothik macht sich geltend, im Portal, in der Gliederung der Rose, endlich in den zweitheiligen Spitzbogenfenstern des freistehenden Thurmgeschosses. In die Nachrichten über Entstehung des Westbaues war schon durch Königshofen, den Chronisten des 14. Jahrhunderts, einige Verwirrung gekommen; er schrieb diesen Theil des Thurmes der Zeit um 1300 und dem damaligen Werkmeister Burkard Kettener zu. Noch neuerdings ist Gérard für diese Annahme eingetreten und hat hier ein geflissentliches Zurückgreifen auf ältere Formen annehmen wollen [3]). Aber diese seltsame Voraussetzung ist überflüssig, schon die Forschungen von Schneegans haben die Sache völlig aufgeklärt.

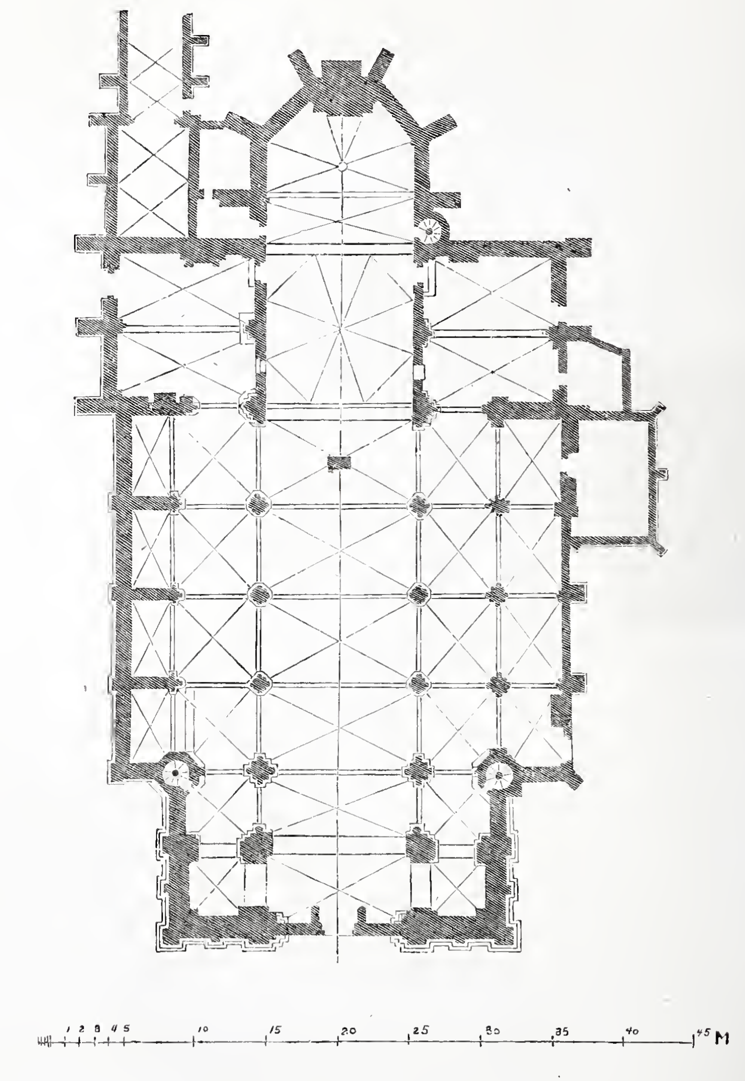
---

1) Allgemeine Bauzeitung, 1866, S. 361 und Taf. 42.

2) L. Schneegans, l'église de Saint-Thomas à Strasbourg et ses monuments, 1842, mit Abbildungen.

3) Les artistes de l'Alsace au moyen-âge, I, p. 262.

Burkard Kettener stiftete um diese Zeit zwei Altäre in den unteren Capellen dieses Westbaues; in einer Urkunde, die davon handelt, heißt es: unter dem neuerbauten Thurm (sub turri de novo constructa). Daher das Mißverständniß; Königshofen glaubte herauszulesen, daß der Thurm eben erst vollendet worden. Aber in diesem Falle muß die Kritik des Wortlautes durch die Kritik des Bauwerkes ergänzt werden. Wenn der Thurm auch



Grundriß der St. Thomaskirche in Straßburg.

schon viele Jahrzehnte stand, so hieß er doch der „neue Thurm", er war eben das Erste, was seit dem Brande in monumentaler Weise neuaufgebaut worden.

Seit 1270 waren dann Chor und Querhaus in Angriff genommen worden, ein Schiff in Steinbau, aber mit einer Holzdecke hatte sich angeschlossen, doch schon Anfang des 14. Jahrhunderts mußte man daran denken, es wieder durch einen Neubau zu ersetzen, wohl weil es sehr eilfertig errichtet war. Kettener machte zu diesem Zwecke selbst im Jahre 1313 eine Stiftung, aber erst nach seinem Tode kam der Bau in Gang, und zwar unter der Leitung eines Baukundigen aus geistlichem Stande, des Scholasticus Johannes

Erlin, der ihn im Jahre 1330 zu Ende führte. Er wählte die im Elsaß seltene Form der Hallenkirche, und zwar einer fünfschiffigen, weil die Länge der Schiffe durch Chor und Westbau eng begrenzt, und nur in der Breite eine Ausdehnung möglich war. Aber die äußersten Seitenschiffe sind schmäler, das nördliche ist kein zusammenhängender Raum, sondern besteht nur aus vier hohen Kapellen zwischen den in das Innere gezogenen Strebepfeilern. Die schlanken, edel gegliederten Pfeiler mit lebensvollem Blattwerk, die treffliche Profilirung, die schönen dreitheiligen Fenster zeigen eine für diese Epoche ungewöhnliche Strenge und anmuthige Reinheit der Form, und dieser Innenraum steht bei seinen glücklichen Verhältnissen, bei seiner Freiheit von jeder Trockenheit wie von jeder Spielerei noch der Blüthezeit der Gothik nahe.

Erlin starb 1343, fünf Jahre später wurde der nüchterne achteckige Thurm über der Vierungskuppel errichtet, 1366 endlich der ältere Westthurm durch den Presbyter Erhard Maler um ein ziemlich dürftiges Obergeschoß erhöht.

Nächstdem ist namentlich die St. Wilhelmskirche, wie die vorige jetzt protestantisch, eines Besuches werth, nicht als Bauwerk, sondern um der plastischen Werke willen, die sie enthält. Eins der schönsten deutschen Grabmonumente aus dem 15. Jahrhundert ist das der beiden Landgrafen Ulrich und Philipp von Werd. Es ist ein Doppelgrab, das aus einer flachen Nische heraustritt. Auf der unteren Platte liegt der 1332 gestorbene Philipp, Canonicus des Münsters, die Füße auf einem Hunde; als der Bruder mehrere Jahre später, 1344, starb, wurde eine zweite Platte, von zwei Löwen getragen, über der ersteren angebracht. Meisterhaft ist Ulrich's ritterliche Tracht behandelt; Viollet-le-Duc hat dieses Bildwerk mehrmals in dem costümgeschichtlichen Theil seines dictionnaire du mobilier français heranziehen können [1]). Ueber dem Kettenpanzer trägt der Landgraf einen Waffenrock ohne Aermel, unten mit einem Schlitz, oben mit zwei Oeffnungen auf der Brust, zum Durchziehen von Ketten für das Festhalten des Schildes und des Wehrgehenkes. Die Aermel des Kettenpanzers sind weit geöffnet und endigen auf der Mitte des Unterarmes, Füße und Beine bis zum Knie sind ebenfalls mit Kettenpanzer bedeckt, dann folgt ein Kniebug von Stahl und an den Oberschenkeln eine Steppehose. Ein Kragen aus durchflochtenen Eisenringen schützt Wangen, Kinn, Hals und Schultern, beide Hände halten das gelöste Wehrgehenk, zur Seite liegen das Schwert und die mit Stahlplättchen besetzten Stulpenhandschuhe. Eine Sturmhaube bedeckt den Kopf, der, statt eines Kissens, unter sich einen Helm hat, welcher zum Kampfe noch darübergestülpt wurde. Im Uebrigen hat, wie meist in dieser Zeit, die Figur eher den Charakter einer stehenden; unter den Füßen ruhen zwei Löwen.

Auf der obersten Platte steht eine Inschrift mit dem Künstlernamen: MEISTER·WOELVELIN·VON·RUFACH·EIN·BVRGER·ZV·STRASBVRG·DER·HET·DIS·WERC·GEMAHT. Meister Wölfelin war eine Zeit lang Werkmeister der Rufacher Kirche, ohne daß wir einen Theil derselben mit Bestimmtheit auf ihn zurückführen können; 1341 wurde er Bürger in Straßburg, 1355 war er nicht mehr unter den Lebenden. Ein zweites bezeichnetes Werk von ihm ist das Grabmal der Markgräfin Irmengard in der Klosterkirche zu Lichtenthal bei Baden, und auch die Trümmer eines Rittergrabsteins in der Kirche zu Rufach darf man wohl auf ihn zurückführen. Seine Ar-

1) V, S. 106 und an anderen Stellen, mit Abbildungen. — Mit unserer von Herrn L. Gmelin gezeichneten Abbildung ist der Stich in Schöpflin's Alsatia illustrata zu vergleichen, der von der anderen Seite genommen ist.

beiten stehen auf der Höhe der Epoche. Er gehört einer Generation an, die bereits die Wirklichkeit schärfer beobachtet; was zu Tracht und Rüstung gehört, ist mit Genauigkeit und Virtuosität behandelt, aber auch die Fähigkeit individueller, porträtmäßiger Wiedergabe der Gesichter bringt sich schon zur Geltung. Mag auch die schwere Rüstung einer freieren Entfaltung der Gestalt entgegenstehen, so ist doch trotzdem hier ein schwungvoller Adel in der Haltung erreicht.

In der Nähe, an der Wand, finden wir noch eine ganz gute plastische Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, ein bemaltes Holzrelief [1]) aus der Legende des heiligen Wilhelm, des Patrons des Wilhelmiterordens. Wilhelm IX., Herzog von Aquitanien, hatte, nach der Legende, ein wild-bewegtes, lasterhaftes Leben geführt und nach seiner Bekehrung ließ er sich das Panzerhemd, in dem er seine bösen Thaten vollbracht, zur Buße auf den nackten Leib schmieden. Dieser Moment ist dargestellt, zwei Schmiedeknechte sind bei der Arbeit, das Roß steht zur Seite, ferner ein Eremit, der auf die Bekehrung eingewirkt.

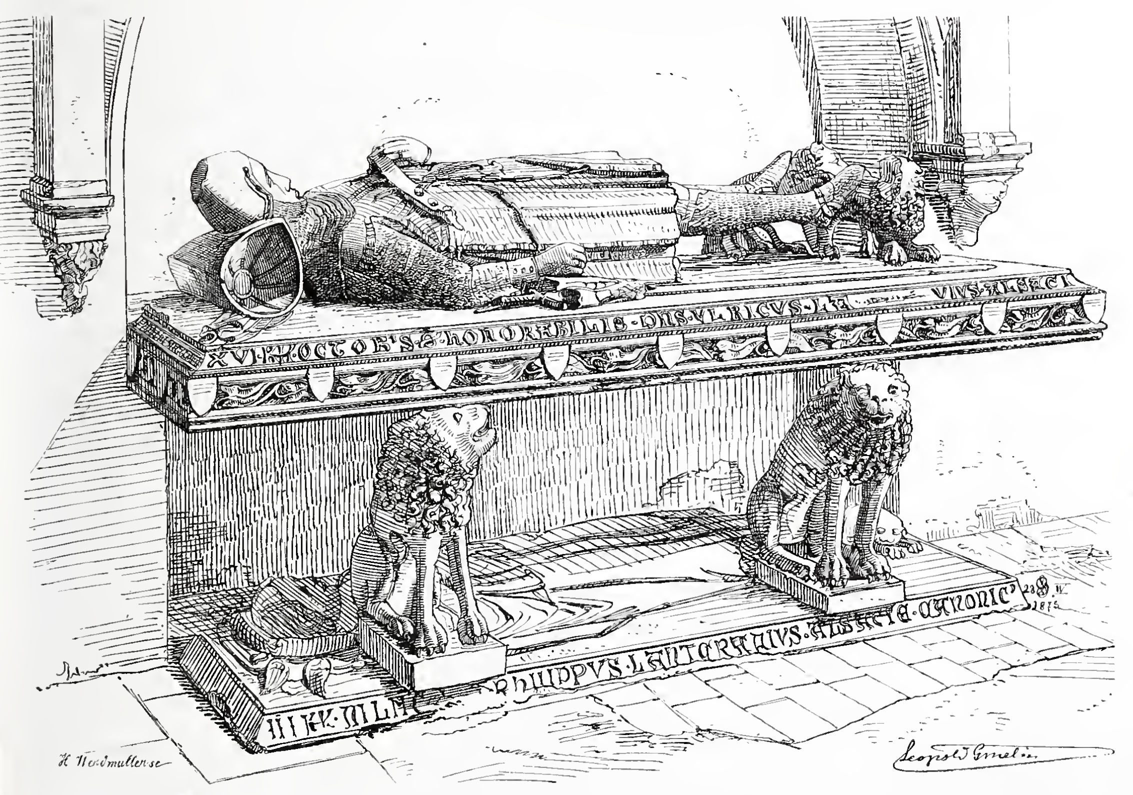
Zehn Kilometer südlich von Straßburg, dicht bei der Eisenbahnstation Fegersheim, mag man ein kleines Denkmal des 11. Jahrhunderts aufsuchen, die Kirche zu Eschau, eine völlig schmucklose Pfeilerbasilika mit niedrigen Querhausarmen und einfacher breiter Apsis. Sie läßt sich mit der alten Kirche Dom Petri bei Avolsheim zusammenstellen.

Mit Erwähnung dieses Baues haben wir uns weiter westlich gewendet, nach der Gegend von Molsheim, über welche frühere Aufsätze manches berichteten. Noch viele interessante Punkte blieben aber damals unberücksichtigt. Da haben wir in der Kirche zu Mutzig eine romanische Säulenbasilika aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts mit getheilten, vierfachen Würfelkapitellen, Eckblättern an den Basen und gewölbten Seitenschiffen. Die Kirche St. Cyriacus zu Altorf, weiter östlich, ist im Langhause ein strenger Bau im Uebergangsstil, etwa der Kirche zu Sigolsheim verwandt, aber mit durchgeführtem Spitzbogen auch in den Arcaden und mit spitzbogigem Westportal. Ich verzichte hier darauf, von einigen andern Punkten in derselben Gegend, dem Städtchen Boersch, den Ueberresten alter Wandbilder zu Rosenweiler, der hochgelegenen Burg Girbaden, sowie vielen andern alten Bergschlössern zu erzählen. Aber vor Allem empfiehlt sich der Ausflug nach Andlau. Die berühmte Abteikirche, obwohl großentheils nur in einer Erneuerung vorhanden, ist eine der merkwürdigsten Stätten elsässischer Kunst. Im Jahre 880 hatte die heilige Richardis, Gemahlin Kaiser Karl's des Dicken, dies Kloster in der Einsamkeit der Berge gegründet. Die ältesten noch vorhandenen Theile rühren von einem Neubau der Aebtissin Mathilde her, welchen Papst Leo IX. im Jahre 1049 bei seiner Reise durch sein Heimatland Elsaß weihte. Diese Theile bestehen erstens aus der Krypta unter der Vierung und dem gerade geschlossenen Chor, zweitens aus dem vorgelegten Westbau, über dessen Mitte der Thurm in die Höhe steigt. Das unterste Thurmgeschoß bildet eine offene Vorhalle. Das Portal, welches aus dieser in die Kirche führt, der Bogen, in welchen die Vorhalle sich gegen außen öffnet, und der Fries, der den Westbau umzieht, sind mit höchst merkwürdigem und alterthümlichem Bildwerk ausgestattet.

Das Portal zeigt noch nicht die eigentlichen Elemente der romanischen Portalgliederung, die stufenförmige Erweiterung und den Wechsel von Säulen und hervortretenden Ecken, sondern unterhalb des Thürsturzes einfache Pfosten, über demselben ein Tympanon und einen etwas tiefer beginnenden Blendbogen, der das Ganze umschließt. Im Bogenfelde erblicken wir in Hochrelief, während alles Uebrige am Portal in Flachrelief ge-

1) Die Bemalung erneuert. Abbildung Revue d'Alsace, 1854, S. 529.

halten ist, den thronenden Christus, der dem Petrus zu seiner Rechten die Schlüssel, einem andern Heiligen ein Buch überreicht. Auf den beiden Seiten, als ornamentale Füllung, ein Weinstock mit Trauben, als Sinnbild des Erlösers, und ein Baum, der von einem Singvogel, dem Symbol der frommen Christenseele [1]), und einer nackten Menschenfigur, wohl gleichfalls eine Seele bedeutend, belebt wird. Die Zwickel zwischen dem Tympanon und dem äußeren Umrahmungsbogen werden durch die Figuren eines Bogenschützen und eines Schleuderers gefüllt, wahrscheinlich den Kampf gegen die Sünde verkörpernd. Die Pfosten enthalten Blatt- und Rankenwerk, belebt durch Vögel, Thiere und zu unterst je mit einer weiblichen Figur. Am Sturze ist in vier Reliefs die Geschichte von Adam und Eva dargestellt. Die neben den Pfosten stehenden Pilaster, auf welchen der äußere Blendbogen



Grabmonument der Landgrafen Ulrich und Philipp von Werd in der St. Wilhelmskirche zu Straßburg.

ruht, enthalten unten jedesmal eine kurzgeschürzte Mannesgestalt, Kopf und Füße in Profil, die sich wie die tragenden Figuren an den Königsgräbern von Persepolis ausnimmt und mit den emporgehobenen Armen den oberen Aufbau, bestehend aus je fünf Arkaden mit paarweise gestellten Figuren, stützt. Diese stellen wohl Stifter und Stifterinnen dar; mitunter haben sich Namen über ihnen erhalten: A . . . ERIH GEDER . . .
HILDEBOTT SVFIA
HVG ELISABET

Der äußere Bogen der Vorhalle enthält Hochreliefs an seinen zwei untersten Steinen und am Schlußstein. Rechts einen Mann, der einen Löwen überwindet, wahrscheinlich also Simson, links eine ähnliche, nicht mehr kenntliche Gruppe, oben einen thronenden Hei-

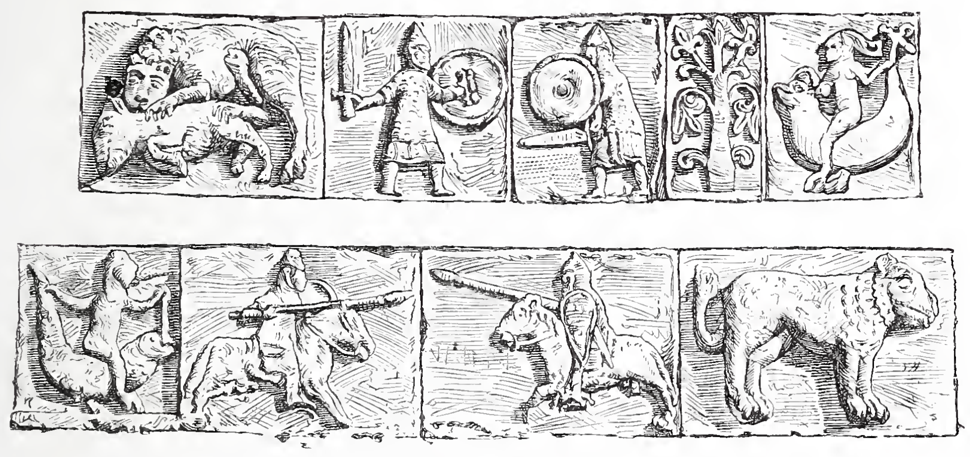
1) Häufler, im Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen, V, S. 596, Anm.

ligen, unter den Füßen ein wildes Thier, in der linken Hand ein Buch, mit der Rechten eine kleinere Gestalt segnend, die aus einem Doppelthurm oder Grabmal heraustritt. Der Reliefffries, welcher einst das Untergeschoß des Thurmes auf allen drei freistehenden Seiten umzog, ist jetzt nur an der Front und großentheils an der Nordseite erhalten. Den Pilastern, welche unten die Verticalgliederung bilden, entsprechen stark heraustretende Löwen, Widderköpfe u. dgl., mitunter auch ein Weinstock, Alles bekannte Symbole Christi, der Löwe, dessen Augen im Schlafe wachen, von altersher ein Wächter des Heiligthums. Die übrigen Skulpturen des Frieses sind an den Umrissen in starker plötzlicher Rundung herausgehoben, dann aber an der Vorderseite fast ganz flach, was an die Relieftechnik der Assyrer erinnert. Aber auch die Gegenstände mahnen uns an die Kriegs- und Jagdscenen, die Löwen und phantastischen Wesen, die Kämpfe von Menschen und Thieren, die an Stricken fortgeschleppten Sklaven der assyrischen und persischen Wandreliefs. Die Erklärung hierfür bietet uns Springer's geistvolle Studie über „Teppichmuster als Bildmotive“[1]). Orientalische Gewebe, bei denen der Anklang an jene alten, in Stein übertragenen Teppiche sich erhalten hatte, wurden in das Abendland importirt, in der Tracht, in der Ausstattung von Kirchen und Palästen verwendet. Ihre Thiergestalten, Figuren, ornamentalen Muster wurden oft zum Vorbilde für die Steinmetzen des früheren Mittelalters. Nicht nur die Motive, auch die Technik bezeugt eine solche Uebertragung, und hierfür bieten gerade die Skulpturen von Andlau einen schlagenden Beleg, die von ungeschickter Hand unverkennbar nach flacher Zeichnung ausgeführt und mühsam in das Relief umgearbeitet sind. Die Gestalten sind unbeholfen und stumpf, wenn auch mitunter von naiver Lebhaftigkeit der Bewegung, die Thiere, unter denen auch Kameel und Elephant vorkommen, sind meistens besser gerathen. Die mittelste Darstellung, ein Löwe, der ein Schaf würgt, ist für diese frühe Zeit beinahe virtuos und vortrefflich componirt; der daneben stehende zweite Löwe ist schon viel steifer gerathen. Rechts von diesen Thieren zwei Kämpfer zu Fuß in Sturmhaube und Kettenpanzer, mit Schwert und rundem Schild, links zwei gewappnete Reiter, die mit Speeren aufeinander sprengen. Eine Sirene auf einem Delphin bildet jederseits den Abschluß dieser Abtheilung. Von da gegen die Südecke erblicken wir ein Ungethüm, das auf einem Fasse sitzt, vor ihm einen Dämon mit Krug und Becher und eine Frau; einen Richter mit einer Waage, mit einem Manne mit Stab und Tasche verhandelnd, während ein Teufelchen ihm Rath in's Ohr bläs't; drei Schmausende bei Tafel nebst auftragenden Dienern; Vieh, das geschlachtet wird. Von der mittleren Abtheilung bis zur Nordecke: Der Fuchs, der die Gans im Maule hat; ein Jäger mit zwei Hunden an der Koppel; ein Greif mit einem Thiere in den Klauen; ein Elephant mit einem Thurm auf dem Rücken; eine Hirschjagd; ein Wolf unter einem Baume; ein Bär, im Kampfe mit einem Manne. Endlich an der Nordseite: Ein Meerungeheuer; ein Gefangener, den ein Mann am Stricke nach sich schleppt; ein Kameel mit einem Reiter; ein Reiter mit einem Saumpferde; ein Krieger im Kampfe gegen ein kolossales Ungeheuer, das einen Mann im Rachen hat; Drachen und Ungethüme, welche andere Thiere verschlingen.

Es würde für uns ein vergebliches Bestreben sein, bei jeder einzelnen dieser Darstellungen nach einer besonderen Bedeutung forschen zu wollen, nachdem wir uns eben klar gemacht, in wie vielen Fällen die Motive rein äußerlich entlehnte sind. Und doch waren

1) Ikonographische Studien. Mittheilungen der k. k. Centralcommission, V, (1860), S. 67 ff.

sie auch keineswegs ein bloßes Spiel der Phantasie in einer Epoche, für welche das Bild eigentlich in erster Linie ein Werkzeug der geistigen Mittheilung war. Oft ist hier eine ähnliche Symbolik unverkennbar, wie sie in den mittelalterlichen Bestiarien, dem sogenannten Physiologus, einer eigenthümlichen Mischung antiker Thierfabeln und mythischer Vorstellungen mit einer vom christlichen Geiste durchdrungenen Naturauffassung niedergelegt ist. Wenigstens theilweise wurden die Motive, die man den orientalischen Teppichen naiv entlehnt hatte, dieser lehrhaften Tendenz anbequemt. In den drastischen Scenen der Völlerei, Habgier, Ungerechtigkeit, Gewaltthat läßt sich die Schilderung der Laster nicht übersehen; die Sirenen können als Sinnbilder der Verführung, die Ungethüme, die unreinen Thiere als Verkörperungen böser Mächte gelten. Aber jedenfalls war auch hier die Sym-



Fries von der Kirche zu Andlau.

bolik nicht das Ursprüngliche, sie wurde erst in die bereits äußerlich übernommenen Phantasiegebilde hineingelegt. Auch in diesem Falle gilt Weingärtner's Wort: „Die Symbolik schafft nie Formen, sondern sie verleiht ihnen nur allmählich nach der Schöpfung gleichsam Seele und geistige Kraft und dadurch eine gewisse Stabilität, daß sie dieselben mit dem religiösen Bewußtsein des Volkes in Verbindung setzt."

Wenig über ein Jahrhundert später, unter der Aebtissin Hagiga, wurde die Kirche durch einen großen Brand vernichtet; sofort, im Jahre 1161 begann diese den Wiederaufbau [1]), aber Alles, was sie geschaffen, ist heute nur in einem Herstellungsbau vorhanden, der in der Zeit des Barockstils, unter den Aebtissinnen Kunigunde von Beroldingen (1666—1700) und Maria Kleopha von Flaxland (1700—1708) zu Stande kam [2]) und nur mehr oder weniger noch den alten Charakter herauserkennen läßt. Am sichtbarsten ist dieser in der Vierung mit den rundstabförmigen Rippen des Kreuzgewölbes, die aus alterthümlichen Köpfen herauswachsen, und den Vierungspfeilern, die noch ihre alten Eckblätter aufweisen. Im rechtwinklig geschlossenen Chor ist wenigstens noch das alte Gesimsornament vorhanden, und der Anlage, wenn auch nicht den Formen nach alt ist ferner die Theilung der Querhausarme in zwei Stockwerke, von denen das untere jedesmal in vier quadraten Kreuzgewölben, getragen von einem Mittelpfeiler, überdeckt ist.

1) Würdtwein, Nova Subsidia Diplomatica, IX, S. 571.

2) Nach den Inschriften ihrer Grabsteine. Ramé, im Bulletin monumental, XXI, S. 232.

Zum oberen Stockwerk führen jederseits spätgothische Treppenthürmchen in die Höhe. Auch der Grundriß des Langhauses ist wohl noch der alte: fünf einfache rechteckige Joche und gegliederte Pfeiler, die unter einander gleich sind. Auch die Emporen über den Seitenschiffen, in Nonnenklöstern nicht ungewöhnlich, waren wohl schon ursprünglich, nur wurden sie bei der Restauration erhöht, und die Oberlichter des Mittelschiffes kamen in Wegfall. Mögen auch alle Einzelformen verständnißlos überarbeitet sein, so ist doch dieser Versuch einer stilgemäßen Restauration der romanischen Kirche für seine Zeit höchst beachtenswerth.

Nördlich von Straßburg ist zunächst Hagenau von Wichtigkeit für die mittelalterliche Architektur. Von der berühmten Pfalz der Hohenstaufen, die sich einst hier erhob, aber im dreißigjährigen Kriege zerstört ward, giebt uns heut nur noch eine alte Abbildung einen Begriff [1]). Das bedeutendste Monument, welches noch besteht, ist die St. Georgskirche [2]), im Langhause eine romanische Säulenbasilika mit zehn Arkaden, Eckblättern an den Basen, völlig schmucklosen Würfelkapitälen; außen lebensvoll dekorirt, mit thurmloser Westfront, die allerdings manche gothische Umgestaltung erfahren. Querhaus und Chor sind gothisch, aber auch aus zwei verschiedenen Epochen. Ein Anklang an die Querhausanlage des Straßburger Münsters offenbart sich darin, daß nördlich und südlich, zwischen den im Charakter des Uebergangsstiles gebildeten Vierungspfeilern und dem Anfang des Chores, schlanke Rundsäulen bis zur Wölbung ansteigen. Nur der südliche Kreuzarm ist regelmäßig gebildet, am nördlichen baut sich ein polygones Chörlein über Eck heraus. Die Jahrzahl 1268 an der großen, vom Meister Nicolaus von Hagenau gegossenen Glocke des Vierungsthurmes mag ungefähr auch die Vollendung dieser Partie bezeichnen. Der Chor selbst zeigt die Formen vom Anfang des 14. Jahrhunderts, aber immer noch rein und edel, unter sichtlichem Einfluß der Straßburger Bauhütte. Die großen viertheiligen Fenster mit Pfostensäulen und regelmäßiger, organischer Gliederung des Maßwerks sind außen in den Laibungen mit Blattwerk und zierlichen Rosetten decorirt. An den Strebepfeilern sind derbe Wasserspeier und schöne alte Statuen in den oberen Tabernakeln erhalten, ein trefflich behandeltes Laubwerkgesimse krönt den Bau.

(Schluß folgt.)

1) Guerber, im Bulletin. II. série, VII. vol., mit Photographie.
2) Lübke, Allg. Bztg. 1866, S. 361, Tf. 43.



Die Galerien Roms.

Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.

I. Die Galerie Borghese.

Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Mit derselben Ungerechtigkeit und Oberflächlichkeit, mit welcher man bisher den Dosso behandelt hat, ist man überhaupt mit der ganzen Malerschule Ferrara's verfahren. Wer diese interessante Schule mit Liebe studirt, derselben ohne Vorurtheile in ihrer organischen Entwicklung nachgeht, wird leicht erkennen, daß dieselbe in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts eine viel größere Bedeutung hat, als man ihr bisher hat einräumen wollen. Ihre beiden Hauptträger sind der ernste, eckige und knochige Cosimo Tura,[1]) Cosmè genannt, und der naive, energische und in seiner Griesgrämigkeit liebenswürdige Francesco Cossa.[2]) Der erstere lebte und wirkte stets in seiner Vaterstadt, und seiner Schule mögen unter Andern auch die Maler Francesco Bianchi (in Modena, wo er sich niederließ, Frarè genannt), Domenico Panetti und Lorenzo Costa angehören; Francesco Cossa aber ward nach Bologna berufen und daselbst schon um 1470 ansässig, und scheint gegen Ende des Jahrhunderts auch dort gestorben zu sein.[3]) Diesem seinem Landsmanne hat es wahrscheinlich Lorenzo Costa zu verdanken, schon in seinen Jugendjahren, um 1483, an den Hof des Bentivoglio gekommen zu sein, woselbst er dann später eine blühende Schule zu bilden die Gelegenheit hatte, nämlich jene, als deren Haupt man den Francia anzusehen gewohnt ist. Ja, ich bin fest überzeugt, daß außer den zwei Aspertini, Amico und Guido, außer dem Ercole Grandi junior, dem Cesare Tamarozzo, dem Chiodarolo und Andern mehr, selbst der um 1488 in der Goldschmiedekunst zu höchster Blüthe gelangte Francesco Raibolini, Francia genannt, das Malen von keinem andern als von seinem Freunde Lorenzo Costa erlernt haben kann. Man vergleiche die Werke dieses Letzteren von 1488 an (in der Kapelle Bentivoglio) bis zum Jahre 1506 (in der Kapelle der h. Cäcilie) und man wird in all' jenen Gemälden denselben ferraresischen Charakter wahrnehmen, nirgends darin eine Spur von Francia's Einfluß entdecken können, während im Gegensatze dazu die frühesten Gemälde Francia's, wie z. B. die kleine Kreuzigung (in der Bibliothek des Arciginnasio) und die Altartafel vom Jahre 1494 (in der Pinakothek zu Bologna) sowohl im Tone als in manch' anderem Zuge noch lebhaft an L. Costa erinnern.

1) Eines der bedeutendsten unter den wenigen auf uns gekommenen Werken des Cosimo Tura besitzt die Berliner Sammlung. (Nr. 111.)

2) Die meisten Werke des Cossa gehen unter dem Namen des Lorenzo Costa, so z. B. zu Bologna das große Glasfenster in der Kirche S. Giovanni in Monte, die zwölf Apostelfiguren in der Kapelle Marsilj in S. Petronio, und in einer andern Kapelle, gegenüber dieser letztern, die große Altartafel mit dem sitzenden h. Hieronymus.

3) Cosimo Tura starb nicht im Jahre 1469, wie man gewöhnlich anzugeben beliebt, sondern erst nach 1494.

Ich gebe zwar gerne zu, daß Francia als eminenter Plastiker auch seinerseits einen vortheilhaften Einfluß auf den Ferraresen ausgeübt hat, verkenne auch nicht, daß er ein feineres Liniengefühl, ein größeres Verständniß der menschlichen Formen besaß, ja daß er, namentlich in den frühern Werken, seinen Köpfen einen tiefern edlern Ausdruck zu verleihen im Stande war, als Lorenzo Costa den seinigen; mir will es aber scheinen, daß dieser Letztere seinen Pinsel mit größerer Meisterschaft und Freiheit handhabte, und auch, bei einem lebhafteren feurigeren Naturell, in einem höhern Grade mit jenen Gaben ausgerüstet war, die den vollendeten Maler kennzeichnen, als dieß eben bei Francia der Fall war. Wie nun Cossa und hauptsächlich Costa als die eigentlichen Gründer jener Malerschule anzusehen sind, welche am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts in Bologna blühte, so ist auch der Einfluß Dosso's und Garofalo's unverkennbar in den frühern Werken des Bagnacavallo, des Nicolò Pisano, des Biagio Puppini, und, in späterer Zeit, sogar in denen des Giulio und Giacomo Francia. Mit einem Worte, die Malerschule Ferrara's war es, die während etwa fünfzig Jahren, von 1470 bis 1520, die ganze Romagna mit ihrem Lichte erleuchtete und erwärmte.

Wir hätten den Lesern diese flüchtig hingeworfenen kunstgeschichtlichen Vorbemerkungen erspart, wären wir nicht durch die Gelegenheit, die uns die Betrachtung der „Danae“ des Correggio darbietet, verlockt worden, in aller Eile unsere Ansicht über einen Punkt in der Kunstgeschichte Italiens auszusprechen, der noch im dichtesten Nebel steckt, nämlich über die Lehr- und Wanderjahre des Malers Antonio Allegri da Correggio.

Dem Vedriani folgend lassen nämlich die Schriftsteller über italienische Kunst den Correggio seine ersten Lehrjahre unter der Anleitung des Francesco Bianchi in Modena zubringen und lassen ihn dann, nach dem im Jahre 1510 erfolgten Tode des Bianchi, nach Mantua übersiedeln, um sich daselbst bei dem großen Andrea Mantegna weiter auszubilden, bis er, etwa erst achtzehnjährig, im Jahre 1512 von den Mönchen in Carpi den ehrenvollen Auftrag erhielt, das große Altarbild auszuführen, welches gegenwärtig (unter Nr. 151) die Galerie von Dresden schmückt, und worin, wie sich von selbst versteht, die meisten Schriftsteller noch ganz deutlich die Art und Weise seines Lehrers Mantegna zu erkennen behaupteten. Freilich, als man später ausfindig gemacht, daß A. Mantegna schon im Jahre 1506 gestorben sei, behalf man sich damit, dem Vater einen seiner Söhne, sei es den Lodovico oder den Francesco, als Lehrer und Rathgeber des jungen Correggio zu substituiren. Zum Belege für diese Annahme und zum Beweise der persönlichen Gegenwart des jungen Allegri in Mantua führte man sogar einige Fresken an, die da und dort an den Mauern jener Stadt noch zu sehen wären, und worin jeder Sachverständige die Hand des Correggio erkennen müßte.

Diese ganze Entwicklungslehre ist aber auf Sand gebaut; sie wird weder durch irgend ein Gemälde des Correggio, noch weniger durch schriftliche Dokumente begründet, sie ist nichts mehr und nichts weniger als eine leere Supposition des Vedriani, die, da sie der Municipaleitelkeit Mantua's schmeichelte, bald zu einer s. g. Tradition geworden ist. Jeder gewissenhafte Kunstforscher möge sich aber hüten vor dergleichen Traditionen, zumal in Italien; denn sie führen leicht in eine Sackgasse. Betrachten wir uns die Sache ohne vorgefaßte Meinung! Das obengenannte Bild in Dresden (die s. g. Madonna d. h. Franciscus) mag also vom jungen Correggio gegen Ende des Jahres 1514, vielleicht auch erst 1515 beendigt worden sein. Derselbe, in den letzten Monaten des Jahres 1493 oder in den ersten des folgenden, wie man gewöhnlich annimmt, geboren, hätte also, als er jenes

Gemälde den Mönchen, nicht von Carpi, sondern von Correggio, vollendet überlieferte, etwa einundzwanzig Jahre gezählt. In jenen für die Kunst glücklichen Zeiten hatte aber ein Maler gewöhnlich schon in seinem 15. oder 16. Jahre die Lehrzeit durchgemacht und die technischen Handgriffe erlernt, und von einer in so hohem Grade begabten Natur, wie diejenige Correggio's war, ist man um so mehr berechtigt, eine solche Frühreife zu erwarten. Es ist daher wohl anzunehmen, daß derselbe schon vor 1514 Bilder gemalt habe, die ihn als tüchtigen Maler bekannt gemacht und ihm daher jenen so ehrenvollen Auftrag von den Mönchen von Correggio verschafft haben werden. Betrachten wir nun das Dresdener Bild mit kritischem Auge, so werden wir durch den Ton und die Harmonie der Farben, durch den Auftrag derselben, durch die architektonische Form des Thrones der Madonna und endlich auch durch das Medaillon, mit dem der Thron geschmückt ist, eher an Costa und die ferraresische Schule erinnert, als an die Weise des Mantegna. Für diese unsere Ansicht spricht aber noch deutlicher das liebenswürdige Bild im Hause Ashburton zu London. Wer an der Aechtheit desselben zweifelt, zeigt, scheint mir, wenig Verständniß für das Eigenthümliche der künstlerischen Auffassung des Correggio. Ueberhaupt, sei mir im Vorbeigehen erlaubt zu bemerken, pflegen gar viele, ja die meisten Kunstforscher sich den Begriff vom Charakter und der Weise eines Künstlers von den späteren Werken desselben zu abstrahiren; wer daher im s. g. „heiligen Georg" oder der „Nacht" der Dresdener Galerie oder in dem sog. heil. Hieronymus der Pinakothek von Parma den Inbegriff der Kunst des Antonio Allegri zu sehen gewohnt ist, der wird natürlich anstehen, in dem Bilde des Hauses Ashburton die Hand desselben Malers zu erkennen. Und doch sind in jenen Jugendwerken Correggio's, der Madonna des h. Franciscus zu Dresden und dem Bilde des Lord Ashburton, im Keime schon dieselben Licht- und Schattenseiten sichtbar, die in den späteren Gemälden des Meisters uns theils anziehen, theils abstoßen. Dieselbe Form, dieselbe Empfindung in der Darstellung der Hände, dieselbe dem Correggio so eigenthümliche Form des Ohres, dieselben ihm eigenen Faltenbrüche; nur die Färbung ist in diesen Jugendbildern eine andere, sowohl im Tone als in der Harmonie, und gemahnt uns an Lorenzo Costa und dessen Schule. Wie wir nun das Bild im Hause Ashburton für früher gemalt halten müssen, so erscheint uns die s. g. Flucht nach Aegypten, in der Tribüne der Uffizien Nr. 1118, als um einige Jahre später ausgeführt als die Madonna des h. Franciscus zu Dresden, also ungefähr um 1516 oder 1517. Auch in diesem Bilde ist der Ton durchaus noch ferraresisch, und zwar nicht so sehr an Costa und Ercole Grandi junior erinnernd, als vielmehr an Dosso. Das „Strohgelb" in der Bekleidung des h. Joseph in jenem Bilde ist eine Farbe, deren sich Dosso mit Vorliebe bediente.

In dem kleinen, rechts an die Tribüne der Uffizien anstoßenden Zimmer hängt ein kleines Bildchen, das man früher der ferraresischen Schule, später aber geradezu dem Tizian zuzuschreiben beliebt hat. Es trägt die Nr. 1002, ist auf Holz gemalt und stellt die Madonna mit dem Kinde im Arme zwischen zwei musicirenden Engeln dar. Wer nun der Form in diesem Bilde näher nachgeht, zumal die Hände, das Ohr, den Faltenwurf genauer betrachtet, ganz abgesehen von der dem Correggio ganz eigenthümlichen Leuchtkraft der Farbe, der wird darin überall die Weise des Correggio erkennen müssen; mehr aber noch als die äußere Form spricht auch in diesem Werke für den Meister der ihm ganz eigene Ausdruck der Madonna und des Jesuskindes, und namentlich des Engels an der rechten Seite der Madonna, während der Kopf des Engels auf der linken Seite mehr an Giorgione und an Tizian in seinen Jugendwerken erinnert. Jenes höchst interessante, bisher wenig

beachtete Bildchen halten wir nun aber ebenfalls für eine Jugendarbeit des Correggio, und zwar von ihm unter dem Einflusse des Giorgione, des Tizian, Lotto und Palma vecchio gemalt. Denn wir stehen nicht an, anzunehmen, daß Correggio, wahrscheinlich an Ort und Stelle, gar manches Werk jener großen venezianischen Koloristen sich angesehen und beherzigt hat, ehe er sich in Parma niedergelassen. Um meine Thesis fester zu begründen, als dieß eben durch die angeführten Beispiele geschehen konnte, hätte ich gewünscht, noch eines andern Bildchens Erwähnung zu thun, welches ehemals in der Sammlung Costabili zu Ferrara sich befand, seit etlichen Jahren aber in den Besitz eines der kompetentesten Kunstforscher Italiens übergegangen ist. Da ich aber erfahren, daß der glückliche Besitzer selbst gesonnen ist, in nächster Zeit dem kunstwissenschaftlichen Publikum sein kleines Juwel zu präsentiren und die Gelegenheit benutzen wird, mehrere andere Jugendarbeiten des Correggio mit gewohnter Sachkenntniß zu erörtern, so unterlasse ich es, an diesem Orte das liebliche Bildchen näher zu beschreiben. Dasselbe stellt die Vermählung der h. Catharina dar und hat eine so scharf ausgesprochene ferraresische Färbung, daß es allen Dilettanten als eine Arbeit des Mazzolino erscheinen muß. Mag nun Correggio den in Modena ansässigen ferraresischen Maler Francesco Bianchi zum Lehrer gehabt, oder mag derselbe in Ferrara selbst die Technik des Malens erlernt und sich später in Bologna und Mantua an den Werken des Lorenzo Costa und des Francia ausgebildet haben, daran liegt nicht viel. Woran es mir hauptsächlich lag, war, meinen Lesern zu beweisen, daß Correggio mit der Schule des Andrea Mantegna nichts zu schaffen habe, sondern durchaus und unbedingt der Malerschule Ferrara's angehört. Es ist hier nicht der Ort, diese Ansicht eines weitern auszuführen; ich hoffe aber, daß diejenigen meiner Leser, die der italienischen Kunst in ihrer Entwicklung nachgegangen sind und dieselbe mit Liebe und ohne vorgefaßte Meinung studiren, meine Gedanken nicht höhnisch verwerfen werden, ja ich schmeichle mir sogar, daß gar mancher unter denselben, früher oder später, seine Beistimmung mir nicht versagen wird.

Nach dieser Abschweifung betrachten wir nun das herrliche Werk des Meisters, welches die Sammlung Borghese schmückt: die „Danae." Es ist ein viel gewandertes Bild. Von Italien kam es nach Spanien, und sodann wieder nach der Lombardei zurück. In den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts beschrieb es Lomazzo als in Mailand befindlich, und zwar im Hause des Bildhauers Leone Aretino: „Danae e Giove che gli piove in grembo in forma di pioggia d'oro, con Cupido ed altri amori, co' lumi talmente intesi, che tengo sicuro, che niun altro pittore in colorire et allumare possa agguagliargli; mandato di Spagna da Pompeo, suo figliuolo statuario." Von Mailand aber kam es sodann an den Hof Kaiser Rudolph's II. nach Prag, von wo aus es durch die Politik nach Stockholm verschlagen wurde, um vom hohen Norden, wo die arme Danae sich fast zu Tode gefroren haben mag, wieder nach Süden, und zwar nach Paris, gebracht zu werden. Von da später nach London verkauft, kehrte das Bild bald wieder nach Paris zurück, woselbst es im dritten Decennium dieses Jahrhunderts glücklicherweise als Kopie angesehen wurde und daher vom Fürsten Borghese um einen Spottpreis angekauft werden konnte. So bekam denn, nach zwei und einem halben Jahrhundert, unsere Danae abermals ihr sonniges Vaterland wieder zu sehen. Nur die Götter mögen wissen, wo diese weitgereiste Freundin des alten Juppiter am Ende unseres Jahrhunderts sich befinden werde. Nach allen den Wanderungen ist es nicht zu verwundern, daß das Wunderwerk der Malerei vielfach gelitten hat. Jedenfalls ist es aber den heillosen Restaurationen entgangen, welche

die Bilder des Correggio zu Dresden, etwa die Madonna mit dem h. Franciscus ausgenommen, zum Theil wenigstens, erfahren mußten, und die jene Gemälde, für mich wenigstens, fast ungenießbar gemacht haben. Trotzdem, daß die Epidermis dieses Bildes verloren gegangen, bleibt es doch immer vielleicht das correggeskeste Werk des Antonio Allegri, und wie Otto Mündler sehr richtig bemerkt, der Triumph der Luftperspektive und des Helldunkels. Die kindliche, naive Geschäftigkeit der die Pfeile spitzenden Liebesgötter, so wie das etwas verdutzte, ängstliche Geschehenlassen, und zugleich die ächt weibliche, sinnliche Glückseligkeit, die den ganzen Körper der Danae durchzittern, bis in die Fußzehen hinab, scheinen mir unübertrefflich. Ich gebe übrigens gern zu, daß die Kunst des Correggio in diesem Bilde sich auf der Schneide eines Rasirmessers bewegt. Das Bild wurde für den Markgrafen von Mantua gemalt, und schon Giulio Romano, nach dem Zeugnisse Vasari's, erklärte es für so schön, daß er kein anderes kenne, welches diesem gleich kommen dürfte. Was die darin so meisterhaft veranschaulichte Empfindung des Meisters betrifft, so finde ich dieselbe so wahr und menschlich, ja so keusch im wahren Sinne des Wortes, so ferne von aller der unsittlichen Prüderie unserer Tage, daß mir kein Werk moderner Kunst bekannt ist, welches in dieser Hinsicht mehr Recht hätte, den Kunstschöpfungen der Griechen an die Seite gesetzt zu werden. Freilich hat Correggio die Danae keineswegs für ein Mädcheninstitut gemalt. Dr. Julius Meyer hat in seinem Correggio, Seite 252, auch dieses Bild des „göttlichen" Meisters mit solcher Wärme und so glanzvollen Worten beschrieben, daß ich es unterlasse, in dieser kritischen Rundschau dabei länger zu verweilen. Jedenfalls ist es eine der Perlen der Galerie Borghese und, meinem Dafürhalten nach, das einzige Werk des Correggio, welches sich in den dem Publikum geöffneten Sammlungen Roms befindet,[1]) da anerkanntermaßen der wüste „Christus in der Glorie" der Vatikanischen Sammlung einem schwachen Nachahmer aus der späteren bolognesischen Schule zuzuschreiben ist. Auf das unvollendete Bild, „Der Triumph der Tugend," in der Galerie Doria, werde ich bei nächster Gelegenheit zu sprechen kommen. Es ist wohl kaum nöthig zu bemerken, daß die Danae auf Leinwand, und nicht, wie die bewunderte und vielbesungene „Magdalena" der Dresdener Galerie, auf **Kupfer**, gemalt ist; ein Gebrauch, der, wenn ich nicht irre, erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts durch die Niederländer in Italien eingeführt worden ist, in diesem Lande jedoch wenig Anklang gefunden hat.[2])

Von dieser „gemein-sinnlichen" Gestalt des Correggio, wie die Danae von einem neueren, sonst hochsinnigen Kunsthistoriker genannt worden ist, wenden wir uns also schleunigst weg und treten in die folgenden Säle ein, woselbst wir die Ehehälfte Potiphar's von drei oder vier keuschen Malern vom Ende des XVI. und XVII. Jahrhunderts, zur großen Freude der Fastenprediger in der Kunst, dargestellt sehen werden. Doch, wir überlassen es dem diese Art von Kunst liebenden Publikum, jene Bilder sich selbst aufzusuchen und sich daran warm zu sehen. Für unsere Studien ist nichts an denselben zu lernen. Auch möge man es uns nicht übel deuten, wenn wir die in diesem 4., 5., 6.,

1) Es war mir nicht vergönnt die „das Kind stillende Madonna" im Hause des Fürsten Torlonia zu sehen.

2) Um's Jahr 1527 führte Sebastian del Piombo die „neue Methode", auf Stein zu malen, ein, welche aber in Italien wenig nachgeahmt und nur später durch einige veroneser Maler, Felice Brusasorci und andere, wieder aufgenommen wurde. Erst in der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts haben, soviel ich weiß, die Niederländer diese Methode wieder aufgefrischt und statt des Steines sich des Kupfers bedient, so Paul Brill, Elzheimer, Jan Brueghel und andere mehr. Mir wenigstens ist aus der **ersten** Hälfte des XVI. Jahrhunderts kein einziges italienisches Bild bekannt, welches auf Kupfer gemalt wäre.

7. u. 8. Saale aufgestellten Gemälde für dießmal ganz übergehen. Für die Geschichte der Kunst und der Cultur haben dieselben zwar das nämliche, für das größere Publikum ein noch viel stärkeres Interesse, eine größere Anziehungskraft, als die voraus betrachteten Werke; für unsere Studien aber sind diese Eklektiker von sehr untergeordneter Bedeutung.

Das weitaus schönste in diesen Sälen ist jedenfalls Domenichino's berühmte „Caccia di Diana". Aus diesem an schönen, ja reizenden Details so reichen Bilde schaut eine so naive Lust und Freudigkeit heraus, daß man sich in für die Kunst glücklichere Zeiten versetzt glaubt. Kein Bild aus dem XVII. Jahrhundert, die herrliche Aurora des Guido etwa ausgenommen, genießt aber auch eines solchen Rufes, ist so allgemein bekannt, wie diese wirklich anmuthige, mit Freude gedachte und gemalte, und daher Freude erweckende weibliche Jagdpartie des liebenswürdigen Domenichino. Im nämlichen Saale hängen auch noch vier Rundbilder des Francesco Albani, die Jahreszeiten darstellend. Als Decorationsstücke sind sie allerdings werthvoll und beachtenswerth. — Im letzten, untern Saale befinden sich Fragmente von Wandmalereien, welche drei verschiedenen Malern angehören. Diejenigen, in welchen die Geschichte des Marsyas und Apollon dargestellt ist, rühren von Domenichino her, und zierten dereinst einen Saal der Villa Borghese in Frascati. Die anderen, welche Geschichten aus der römischen Legende zum Vorwurfe haben und von neuern Kunstschriftstellern dem Giulio Romano zugeschrieben wurden [1]), befanden sich ehemals in der Villa Lante auf dem Janiculus. Dieselben haben allerdings einen Anflug Raffaelischen Geistes an sich, doch, unserer Ansicht nach, verrathen sowohl die Formen in diesen Gemälden als die braun-schwärzliche Färbung die Hand eines andern Schülers und Nachahmers Raffael's, nämlich die des Polidoro da Caravaggio. Man vergleiche diese Fresken mit denjenigen des Polidoro in den Stanzen des Raffael im Vatikan, ja selbst mit seinen spätern Gemälden in der Pinakothek von Neapel, und wir sind überzeugt, daß jeder Sachkundige unsere Ansicht darüber theilen werde.

Die übrigen drei Fresken endlich wurden ehedem dem Raffael selbst, von Passavant aber nur dem Perino del Vaga zugeschrieben. [2]) Sie zierten dereinst das im Jahre 1849 zerstörte sog. Casino di Raffaello in der Villa Borghese und stellen eine Allegorie auf das Scheibenschießen [3]), ein anderes die Hochzeit Alexander's des Großen mit Roxane dar. Meiner Meinung nach sind es schwache Arbeiten eines talentlosen Nachahmers Raffael's. Die „Hochzeit Alexander's" aber ist nichts anders als eine freie Kopie nach dem schönen Fresco des Sodoma im obern Stockwerke der Farnesina [4]). So viel mir wenigstens bekannt ist, hat Raffael nie diesen Gegenstand behandelt, und nur die krasseste Oberflächlichkeit konnte ihm die eben genannten Fresken im ehemaligen Casino der Villa Borghese zuschreiben.

(Fortsetzung folgt.)

---

1) Siehe Passavant's: Raphael d'Urbin etc., p. 333: „L'originalité grandiose de Jules Romain ressort aussi dans les petites fresques de la Villa Lante; ce sont des sujets tirés des légendes et de l'histoire romaine, qui se rapporte au Janicule, etc."

2) Siehe a. a. O. Vol. II., p. 236: L'exécution de cette fresque, en bon état de conservation, est traitée avec toute la délicatesse particulière(?) à Perino del Vaga.

3) Die Röthelzeichnung zu diesen Bogenschützen befindet sich in der Sammlung zu Windsor, woselbst sie dem Michelangelo beigelegt wird.

4) Die sehr schöne Röthelzeichnung zu diesem Bilde ziert die Sammlung der Albertina zu Wien und wurde daselbst, noch vor wenig Jahren, dem Raffael zugeschrieben. Dieselbe verräth aber auf untrügliche Weise die Hand des Sodoma. Einen ersten Entwurf zu dieser Komposition, hastig mit der Feder hingeworfen, sieht man unter den Handzeichnungen der Uffizien, dort ebenfalls dem Raffael beigelegt. (Im ersten Glasschranke in der Mitte des Ganges.)

Nachträge zu Cornelius' Biographie.

Von W. Roßmann.

Mit einem Jugendporträt des Meisters.*)

Die nachfolgenden Briefe, welche Cornelius in den Jahren 1818 bis 1821 an Niebuhr gerichtet hat und von deren Existenz Ernst Förster erst nach der Herausgabe des ersten Bandes seines Buches über Cornelius Kenntniß erhielt, bieten eine so schätzbare Ergänzung unserer Kunde von dem Freundschaftsverhältnisse der beiden ausgezeichneten Männer, daß sie den in den Werken Riegel's, Förster's und der Hensler darüber bereits vorhandenen Zeugnissen nachgetragen zu werden verdienen. Zwar wird in denselben keine der künstlerischen und wissenschaftlichen Fragen eingehend verhandelt, die ohne Zweifel den Hauptgegenstand des geistigen Verkehrs bildeten, welcher zwischen dem gereiften Gelehrten und dem aufblühenden Künstler während ihres gemeinschaftlichen Aufenthaltes in Rom stattfand; aber desto lebhafter spricht sich darin in naiver Weise das Gefühl innigster Verehrung und wärmster Dankbarkeit aus, von welchem Cornelius gegen den älteren Freund beseelt war, desto deutlicher lassen sie uns erkennen, daß Cornelius sich des Gewinnes, der ihm aus dem Verhältnisse mit Niebuhr erwuchs, vollkommen bewußt war, und daß er dessen Charakter- und Geistes-Größe zu bemessen verstand.

Cornelius hatte seinem Freunde in der That mehr zu danken als die finanziellen Freundschaftsdienste, deren Spuren wir auch in den vorliegenden Briefen begegnen, als die mit wahrhaft prophetischem Blicke unternommenen Bemühungen, denen sich Niebuhr sowohl im Interesse des Künstlers als auch der Kunst bei dem preußischen Ministerium in so nachdrücklicher Weise unterzog; er war überall der Empfangende und Niebuhr der Gebende. „Mit unsern Künstlern", schreibt Letzterer einmal an die Hensler, „dauert unser Umgang mit Herzlichkeit und Vertraulichkeit fort: nur unerschöpflich ist unser Gespräch nicht, obgleich ein paar von ihnen geistreich sind. Es fehlt ihnen der Stoff, und ich muß in ihren Kreis hineingehen, sie können nicht in den meinigen kommen." Auch Cornelius nimmt er von den Uebrigen nur in Bezug auf die köstliche Gesundheit seines Geistes und seines Herzens, die Festigkeit seiner Haltung und die bescheidene Unbefangenheit aus, mit welcher er seinen Geist durch neue Anschauung zu bereichern bemüht ist. In dieser Beziehung schreibt er einmal an Savigny (Lebensansichten II, 354): „Anhören müssen sie (die Freunde) denn auch, daß die Kunstgespräche sich jämmerlich erschöpfen, und daß man alsdann in solche verwickelt wird, die nichts als Aerger oder Widerwillen erregen. Ich nehme Cornelius aus, dessen leichter und reicher Genius nach allen Seiten zu schauen vermag. Sie wissen, wie unsere Jugend ist, wie faul nicht nur sich zu unterrichten, sondern auch zu reflektiren; und wie anmaßend, Alles wovon sie durch Hörensagen etwas vernommen haben, im höchsten Grade zu wissen." Bei Cornelius traf Niebuhr, der eine durchaus lehrhafte und im höchsten Sinne pädagogische Natur war, jederzeit auf die verehrungsvollste Hingabe. Nur auf Niebuhr's Einfluß ist es zurückzuführen, wenn Cornelius so bald über die enge Weltanschauung der Klosterbrüder hinauskam, denen er sich Anfangs, aus den Händen der Boisserée's kommend, mit Leib und Seele angeschlossen hatte; wenn es ihm in wunderbar rascher Entwickelung gelang, seinem bis dahin so vorwiegend national und christlich gestimmten Geiste die Welt der Antike anzueignen und die verschiedenen ihm zugeführten Bil-

*) Das beigegebene Jugendporträt des Cornelius von Friedrich v. Olivier dürfte etwa 1819 entstanden sein, da Olivier erst 1818 nach Rom kam. Wir verdanken dasselbe der freundlichen Vermittelung des Hrn. Prof. Franz Reber in München. Besitzer der schönen Bleistiftzeichnung ist Hr. W. Metzler in Frankfurt a. M., welcher uns die Facsimilirung in Holzschnitt bereitwillig gestattete.

A. d. Red.

dungselemente unbefangen zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen. Niebuhr ohne Zweifel war es, der ihm im mündlichen Verkehr die Kenntniß der griechischen Mythe und Sage vermittelte, welche wir in den Kompositionen der Glyptothek so geistreich verwendet sehen und der, was mehr ist, das zur Ausartung geneigte Formgefühl Cornelius' zu jener Empfindung für „Klarheit und Maß" läuterte, in welcher Niebuhr die eigentliche Charakteristik „der Griechheit" erkannte.

Einwirkungen so tiefgehender und ebenso sehr ethischer wie intellektueller Art waren es, auf welche Cornelius deutete, wenn er schrieb: „Wie freue ich mich auf die Zeit, Sie einmal wieder zu sehen — und wo es mir wieder vergönnt sein wird, an Ihrem Munde zu hangen. Nie ist mir in einem Menschen das zur Anschauung geworden, was wahre Tugend und Weisheit ist als wie in Ihnen, mein geliebtester Freund. Wohl unserm Vaterlande und unserm Zeitalter, könnte es Sie so erkennen, wie es mir vergönnt ist." Und wie sehr er von Niebuhr's Bedeutung durchdrungen war, geht aus dem folgenden Briefe hervor, in welchem es heißt: „Ich kenne keinen Mann in Deutschland, der so ausgerüstet wäre wie Sie, Dinge zu bewirken, die allein retten können. — O! wären Sie da."

Niebuhr bedeutet eine Epoche und wie ich glaube die wichtigste in Cornelius' innerer Entwickelung. Ihm hatte er, wie auch Herman Grimm in seinem vortrefflichen Essay über Cornelius (Preußische Jahrbücher XXXV) bemerkt, die „Befreiung von aller Beschränktheit" zu danken, die er gelegentlich an ihm rühmt.

Die nachfolgenden Bemerkungen werden genügen, um die Briefe mit der vorhandenen Literatur zu verknüpfen und die Thatsachen, auf welche dieselben Bezug nehmen oder die daraus bekannt werden, gehörigen Orts einzureihen.

Den ersten Brief schrieb Cornelius von Neapel aus, wohin er mit Passavant gereist war (Riegel, Cornelius S. 70.). Dorthin muß ihm Niebuhr mitgetheilt haben, daß sein Carton „Joseph giebt sich seinen Brüdern zu erkennen", der nach Berlin geschickt worden war (Förster, Cornelius I, 192) unter Anderm auch den Beifall des alten Gottfried Schadow gefunden hatte, auf den Cornelius offenbar nicht gerechnet hatte. Der Antrag, von welchem er mit einem Ausdruck der Anerkennung schreibt, daß Wilhelm Schadow denselben angenommen habe, während Geringere als er ihn ausgeschlagen, ist von dem Kinderbacchanal im Berliner Schauspielhause zu verstehen; in der Bemerkung aber, welche Cornelius im Anschluß daran über Overbeck macht, daß die Aussicht für ihn trübe sei, daß indessen eine ungewöhnliche Arbeit auch einen ungewöhnlichen Mann gefunden habe, ist wenigstens die Verbindung nicht ganz klar, in welcher beide Sätze zu einander und zum Vorigen stehen. Vermuthlich wird in dem ersten auf die größere Vereinsamung gedeutet, welcher Overbeck durch Schadow's und Cornelius' bevorstehende Abreise entgegenging; in dem zweiten auf die Arbeit in der Villa Massimi, welche ihm zum Troste blieb.

Die folgenden Briefe, welche Cornelius nach seinem Abschiede von Rom schrieb, beziehen sich theils auf seine Trennung von den Römischen Freunden und von seiner Familie, welche einstweilen unter deren Schutz zurückgeblieben war, theils auf die Verhältnisse, welche er in Deutschland vorfand. In dem ersten dieser Schreiben erwähnt er, daß er mit Rumohr in Assisi zusammengetroffen und von ihm nach Perugia begleitet worden sei. Rumohr, der sich damals auf seiner zweiten Italienischen Reise befand und von Cornelius' Bestrebungen in Rom eingehende Kenntniß genommen hatte, thut dieser Begegnung, welche in dem Berichte über seine „Drei Reisen nach Italien", S. 226, eine Stelle hätte finden können, keine besondere Erwähnung, sondern begreift sie in einer allgemeinen Anführung über sein Zusammentreffen mit kunstliebenden Landsleuten. Wer die drei Reisegefährten des Cornelius gewesen seien, von denen er am Schluß des Briefes Grüße ausrichtet, läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Schadow und Wach gingen ebenfalls im Herbst des Jahres 1819 nach Deutschland, verließen Rom aber vor Cornelius. Der Marinemaler Rebell, der als Direktor des Belvedere nach Wien berufen war, reiste auch im Herbst, und dieser könnte Cornelius begleitet haben. Vielleicht auch der Kupferstecher Ruschewehy, der aber wieder nach Rom zurückkehrte, und der junge Horny, der wohl mit seinem damals meist in Florenz weilenden Mentor Rumohr einige Verbindung unterhielt. Doch müssen es nicht durchaus Künstler gewesen sein.

Der dritte Brief bestätigt auf's Neue, um wie viel lieber Cornelius nach Preußen gegangen wäre, als nach Bayern. Er hatte, jedenfalls durch Niebuhr in seinen Hoffnungen auf Berlin so lange wie möglich festgehalten, den Abschluß mit dem Kronprinzen Ludwig hinausgezögert, so weit es irgend anging. Aber endlich mußte er einen Entschluß fassen, und der Kronprinz, der sicherlich darum wußte, welchen Antrag der preußische Gesandte in München, v. Zastrow, dem Cornelius zu übermitteln hatte, war klug genug, den Letztern bei seiner Ankunft in München in Empfang zu nehmen und sogleich alle die Anstände zu beseitigen, welche noch zwischen ihm und dem Künstler vorhanden waren. Cornelius führte diese Wendung der Dinge nach seiner Weise auf die besondere Einwirkung einer höheren Macht zurück, welche wolle, daß er gerade jetzt in München sei; aber eben der ergebene Ton dieser Aeußerung verräth, daß er mit getheilten Empfindungen nach München ging. Der kluge Bunsen hatte richtig gesehen, wenn er zu bemerken glaubte (Bunsen's Leben von seiner Wittwe I, 142), daß Cornelius von dem Wesen des Kronprinzen Ludwig nicht so durchaus entzückt war, wie die übrigen Künstler in Rom; trotz oder vielleicht wegen der Caressen, mit denen er von ihm, nach Atterbom's Wahrnehmung, überhäuft wurde. Cornelius fühlte sich nach Berlin gehörig, wo selbst nach seiner Ernennung zum Direktor in Düsseldorf, wie wir aus dem fünften Briefe entnehmen, noch eine Partei thätig war, um ihn in die Hauptstadt zu ziehen; aber die mechanische, ängstliche und kleinliche Weltanschauung, welche damals die regierenden Kreise beherrschte, ließ es zu einer vollen und ganzen Maßregel nicht kommen. So selbständige und große Naturen wie Cornelius, und fügen wir hinzu wie Niebuhr, glaubte man wohl benutzen, aber nicht maßgebend werden lassen zu dürfen. Wie man den Einen, der obenein noch für zwei Sommer in München gebunden war, nach Düsseldorf schickte, wo es für ihn nun gerade gar keine Gelegenheit gab, sich zu voller Größe zu entfalten, so ließ man den Andern demnächst nach Bonn ziehen und begnügte sich, ihn zu den Staatsrathssitzungen einzuladen, in welchen über die Einrichtung einer westfälischen Creditbank berathen wurde.

Die ersten Eindrücke, welche Cornelius bei seiner Rückkehr in's Vaterland von dem dort herrschenden geistigen und zumal künstlerischen Leben empfing, waren niederschlagend und erkältend. Nach der hochgesteigerten poetischen Existenz in Rom kam ihm das Münchener Treiben wie Barbarei vor. Die hierüber handelnde Auslassung ist es, auf welche Niebuhr in einem Briefe vom 9. Juni 1823 (Förster I, 267) Bezug nimmt. Gegenüber dem geist- und empfindungslosen Eklekticismus aber, welcher auf deutschen Akademieen jedes urwüchsige Streben schon im Keime zu ersticken suchte, brach bei Cornelius desto zuversichtlicher das Bewußtsein seiner Mission durch. Wie einen Orkan fühlt er es durch alle seine Kräfte wehen. Dieses Gefühl begleitet die Empfindung, endlich von der imponirenden Herrschaft der Alten, die bis dahin seinen Genius gebunden hatten, ganz frei geworden und auf sich selbst gestellt zu sein.

Unter den Künstlern, die er von der in München herrschenden Schalheit ausnimmt und an denen er Gefallen findet, sind ohne Zweifel vor Allem Zimmermann und Schlotthauer zu verstehen. Die drei jüngeren Leute, welche der Minister von Altenstein mit einem Stipendium ausgestattet hatte, um bei Cornelius das Frescomalen zu lernen, waren Friedrich Kühlen, der nicht weiter von sich hat reden machen, Gerhard Sipmann, geb. zu Düsseldorf 1790, und Karl Thelott, geb. ebendaselbst 1793.

In der dem fünften Briefe angehängten Bemerkung, daß Wilhelm Schadow aus seinem Kapuziner- und Incognito-Zustande in die alte Liebenswürdigkeit und Galanterie zurückgetreten sei, begegnen wir einer Bestätigung der Ansicht, welche Niebuhr in einem Briefe an die Hensler gelegentlich über Schadow's Convertirung und sein nazarenisches Wesen äußert (Lebenserinnerungen II, 314): „Ihm (Overbeck) ist das Joch angewachsen, in welches ein anderer unserer Hausfreunde (Schadow) sich immer wieder hineinschieben muß, weil es vor ihm zurückweicht."

Neapel, den 7. August 1818.

Ich habe Ihren lieben Brief vom 28. Juli nebst dem meiner guten Schwester erhalten. Wenn Sie ihn gelesen hätten, so würden Sie sich mit mir gefreut und mir Glück gewünscht haben, daß ich ein Herz von solcher Güte und Liebe zu meinen Angehörigen zähle. Ich freue mich recht innig, daß es

in Ihrem Hause so wohl geht, und ich hoffe zu Gott, daß Sie nun Alles überstanden haben. Das günstige Urtheil des alten Schadow's über meinen Karton ist mir höchst schätzbar. Ich habe seinen Werth nie verkannt; wenn ich aber sagen kann, daß ich die schönsten Jahre meines Lebens unter dem härtesten Druck des gemeinsten Künstlerneides verloren, und wenn dieses Unwesen sich mir in allen Gestalten in den verschiedensten Wegen entgegengestellt hat, so dürfte ich bei Regungen des Mißtrauens auf die Nachsicht meiner Freunde rechnen. Sie mein theuerster edelster Freund werden mir zum wenigsten glauben, wenn ich Ihnen sage, daß die Natur dieses Herz zwar mit großen Schwächen und Fehlern, aber mit einem gränzenlosen Bedürfniß nach Liebe und Vertrauen gebildet hat.

Daß Wilhelm Schadow sich entschließt einen Antrag anzunehmen, den weit Geringere als er ausgeschlagen, macht ihm sehr viel Ehre. Nur für unsern lieben Overbeck bin ich in Sorgen; es scheint mir wirklich eine Sache, wo das ganze Vertrauen auf Gott in Anwendung kommen muß; die Aussichten sind wirklich trübe. Doch hat eine ungewöhnliche Arbeit auch einen ungewöhnlichen Mann gefunden.

Von meinem hiesigen Leben kann ich Ihnen nur das sagen, daß es dem eines Zugvogels gleicht, der sich fliegend ergötzt und nur ausruhend verweilt. Der Berge Majestät, die reiche Ueppigkeit der Felder, der unermeßliche Spiegel des Meeres, und über Alles das azurne Gewölbe des Himmels, welch' ein Menschenhaus ist das! — Doch welche Bewohner! — Ich habe die Küsten von Sorrent gesehen, Capo di monte, die wunderbare Insel Capri — ob es wohl was Schöneres giebt auf dieser Welt? Es ist eine unbeschreibliche Lust, sich den Meereswellen anzuvertrauen, und ich genieße sie fast täglich, ich fühle mich neu verjüngt und gestärkt.

Von Pompeji habe ich doch etwas mehr erwartet; wie modern erscheint hier das Antike. Dafür haben aber die Bronzearbeiten in den Studien mich um so mehr überrascht.

Leben Sie wohl, theuerster geliebtester Freund, ich grüße Sie mit dem Gruße der innigsten treusten Liebe. Ich bitte, mich Ihrer lieben Frau Gemahlin zu empfehlen, die kleinen Engel für mich zu küssen, und Plattner, Bunsen, Brandis, unsern Overbeck zu grüßen.

Ihr
Cornelius
locando Speranzella.

Florenz, den 20. September 1819.

Noch tief und schmerzlich bewegt von der harten Trennung aus Rom, betäubt von den vielfachen Eindrücken der Reise, kann ich doch nicht umhin, Ihnen geliebtester Freund noch ein herzliches Lebewohl nachzurufen, begleitet mit den innigsten heißesten Wünschen für Ihr und der Ihrigen Wohl. Ich will nun, theurer Freund, dem Schmerz, den mir die Trennung von Ihnen verursacht, ferner nicht nachhängen. Die Erinnerung an Sie soll mich erheben; in schwierigen Fällen werde ich mich fragen, wie würde Niebuhr es hier machen? — Ferner nennt Dich Niebuhr vor aller Welt seinen Freund, wache nun, daß er sich Deiner nie zu schämen hat.

Wollen Sie die Liebe haben, meiner Frau von meiner Ankunft in Florenz Nachricht zu geben, daß ich wohl bin und ihr von Bologna, längstens von Venedig wieder schreiben werde?

In Assisi fanden wir Rumohr, von wo er uns nach Perugia begleitete. Amsler ist recht fleißig bei der bewußten Arbeit*) und brav vorgerückt; den Prof. Rühs sehe ich hier täglich.

Erhalten Sie mein Andenken bei Ihrer lieben Frau Gemahlin, küssen Sie die beiden kleinen Engel für mich tausend mal — Gott gebe, daß ich meine armen Kinder bald und glücklich wieder sehe! Schnieder**) und Bunsen, Overbeck, Platner und wie die guten alten Freunde alle heißen, ich bitte sie alle recht herzlich zu grüßen und ihnen zu sagen, daß ich keinen von ihnen je vergessen kann, und daß sie auch meiner und der alten Liebe eingedenk sein sollen.

Sie, theurer Herzensfreund, drücke ich in Gedanken an diese Ihnen ganz ergebene Brust. Der Himmel erhalte Sie und Ihre Lieben und überschütte Sie mit seinem reichsten Segen; dieses haben Sie allein verdient an Ihrem Sie zärtlich liebenden

P. Cornelius.

NB. Meine drei Reisegefährten empfehlen sich Ihnen.

München, den 4. Dezbr. 1819.

Sie wissen es am besten, mein verehrter und geliebtester Freund, wie eine lange Reihe von Umständen mich gleichfalls zwangen, mich schnell hierher zu begeben; bei meiner Ankunft dahier aber fügte es sich höchst wunderbar (so daß ich's für eine Einwirkung einer höhern Macht halten muß, die es will, daß ich jetzt hier sei); eine zweite Uebereinkunft, worin der Prinz mir die von Rom aus gemachten Vorschläge bewilligte, kam gleich zu Stande, und von nun an war an ein Abbrechen nicht mehr zu denken. — Erst viele Tage nachher theilte mir der General-Lieutenant v. Zastrow die von Berlin erhaltenen

*) Dem Stich des Titelblattes zu den Nibelungen.

**) Den neuangestellten protestantischen Gesandtschaftsprediger.

Aufträge mit, indem er früher nichts von meiner Ankunft erfahren hatte. Gott weiß, welchen Kampf es mir kostete, dem Minister von Altenstein zu schreiben, daß Ehre und Gewissen es nicht mehr zuließen, die hier nun zum zweiten Mal geknüpften Verhältnisse zu lösen, erwähnte aber dabei nochmals die alten Vorschläge, und bat ihn auf's angelegentlichste, sie in Erwägung zu ziehen. Der Gesandte unterstützte meine Gesuche mit Gründen, die den meinigen ähnlich waren; auf dieses erwarten wir jetzt eine Antwort.

Ueber mein zeitliches Wohl mögen Sie, theuerster Freund, ruhig sein. Es ist hier alles für mich; was gegen mich ist, ist schwach, oder klug genug, es mit mir doch nicht aufzunehmen; und wenn die hohen Genien der Alten in Italien den meinigen gebunden hielten, so fange ich dagegen hier an mich und meine Bedeutung zu fühlen, und einen großen Muth zu gewinnen. Daher geht auch die Arbeit hier viel rascher: ich habe schon beinahe zwei Drittel eines neuen Kartons fertig und eben so ausgeführt wie der andere; ich wäre noch weiter, wenn eine Erkältung und nachher einige Schmerzen im Unterleib mich nicht aufgehalten hätten. Der Eintritt in's liebe Vaterland macht doch einen unsäglich barbarischen Eindruck, die Leerheit und Nichtigkeit der Zeit spiegelt sich überall; nur auf dem Lande in Tirol ist's mir wohl, aber auch recht wohl geworden, hier ist's traurig und schlimmer als Barbarei. Das Künstlervolk ist gemeiner und dürftiger Art, einige wenige Junge ausgenommen, die recht wacker sind. Mit welcher schmerzlichen Sehnsucht denke ich an Rom und das dortige schöne Leben, und nur außerhalb lernt man erst recht dessen Werth kennen; und wenn ich einmal die Hoffnung aufgeben sollte (wovor Gott mich bewahren möge!), daß unserm Vaterlande eine Wiedergeburt und Wiederbelebung werden wird, so will ich dann lieber in Rom dürftig und vergessen, als hier in Ehren und Reichthum leben. Aber es ist keine Täuschung, was wie ein mächtiger Orkan in alle unsere Kräfte weht, Gott wird mit uns sein und uns aushelfen.

Nehmen Sie meinen innigsten Dank für die liebevolle Theilnahme, womit Sie meine Frau getröstet und geholfen. Ich habe ihr einen kleinen Wechsel geschickt; sie wird Ihnen die Hälfte der gütigst geliehenen Summe mit Dank erstatten, die andere Hälfte nächstens.

Empfehlen Sie mich Ihrer lieben Frau Gemahlin, und küssen Sie die lieben Kleinen für mich; Eberhard und Ringseis empfehlen sich. Gott gebe Ihnen Gesundheit und Lebensmuth, erhalten Sie mir ihre Liebe, die mir ein hohes Kleinod ist.

Ihr

Meine herzlichen Grüße an Bunsen, Platner ꝛc. Cornelius.

München, den 17. Dezbr. 1819.

Es hat alles den Anschein, mein theuerster Freund, als sollte mir eine weite Bahn zu einer großen Thätigkeit in unserm Vaterlande geöffnet werden. Bei meinem Eintritt in dasselbe fallen alle Schwierigkeiten wie von selber; von der günstigen Auflösung aller Differenzen mit dem Kronprinzen habe ich Ihnen schon gesagt; auch wissen Sie, wie die Nachrichten von Berlin mir zu spät zu Augen kamen, welchen Entschluß ich fassen mußte und faßte, und es blos that um mein Gewissen nicht zu beflecken.

Daß ich das Rechte gethan, beweist der Erfolg; nach einem Schreiben des Ministers v. Altenstein bin ich zum Direktor der Düsseldorfer Akademie ernannt mit der Bewilligung, die Sommermonate von den Jahren 1820 und 21 in München zubringen zu dürfen, und mit der Erklärung überhaupt, daß meine Verpflichtungen zu dem Kronprinzen von Bayern nicht gelöst werden sollen. Im künftigen Monat gehe ich nach Berlin, wohin ich alle meine Kartons nehmen und eine Ausstellung machen werde, mit der festen Zuversicht, daß ich mit dem Beistand von oben (der mächtig mit mir zu sein scheint), Samenkörner für die Zukunft dort auszusäen habe. Gott gebe seinen Segen! — Sie haben mir einige Briefe für dorthin geschickt, wofür ich wie für so unendlich viel Liebe und Fürsorge herzinnig danke; bei der guten Nachricht dachte ich zuerst an Sie, mein theuerster Freund, und dann an Weib und Kinder, und fühlte ganz die Freude und Theilnahme von Euch allen im voraus.

Verzeihen Sie, wenn ich langsam war, Ihnen die bös scheinenden Nachrichten mitzutheilen; um so schneller bin ich jetzt mit den guten. Wie freue ich mich auf die Zeit, Sie einmal wieder zu sehen — und wo es mir wieder vergönnt sein wird an Ihrem Munde zu hangen. Nie ist mir in einem Menschen das zur Anschauung geworden, was wahre Tugend und Weisheit ist als wie in Ihnen, mein geliebtester Freund. Wohl unserm Vaterlande und unserm Zeitalter, könnte es Sie so erkennen wie es mir vergönnt ist. — Es geht mir wahrhaft nahe und ich nehme es zu Herzen, daß es mit der Gesundheit Ihrer lieben Frau Gemahlin noch immer nicht anders werden will; so beunruhigt mich auch unendlich, was ich von den Meinigen höre. Trösten Sie meine arme Frau mit der guten Nachricht und der Hoffnung, daß wir uns bald wiedersehen; auch habe ich ein kleines Briefchen an sie eingelegt mit etwas Geld, um unsere Schuld an Sie zu zahlen.

Aller Segen und Glück zum Eintritt in's neue Jahr; und neue und frische Hoffnung für's ganze Leben.

Ihr treuer

Cornelius.

NB. Ich habe Gelegenheit gefunden, das oben gemeldete Geld für meine Frau an den Kardinal Häflin anzuweisen; wollten Sie die Liebe haben meine Frau davon zu benachrichtigen? Es sind 80 Scudi.

München, den 15. Oktober 1820.

Nachdem ich so manchen Brief an Sie, mein theuerster Freund, angefangen, worin ich Ihnen womöglich alles das sagen wollte, was ich unterdessen erlebt habe, so blieben sie immer unvollendet, und die Masse der Gegenstände häufte sich immer mehr an. Nun aber drängt es mich, Ihnen zum wenigsten ein paar Worte, eine Aeußerung der alten Liebe und Verehrung zu sagen. — Ich habe alle Ihre Freunde in Berlin gesehen, und bin von ihnen, sowie überhaupt, sehr liebreich und mit allzugroßer Auszeichnung empfangen worden die ich nicht verdiene; außer Rom so wie ich es einst kannte, möchte ich nirgend so gern sein als in Berlin; wie ich das meine? brauche ich Ihnen nicht zu sagen.

Nachdem ich den Kreis Ihrer Freunde gesehen, bin ich der Ueberzeugung geworden, daß sie in Ihnen ihren Mittelpunkt verloren haben, und daß wohl keiner diese Stelle einnehmen mag. — Es mögen wohl wenige Menschen die Gelegenheit haben wie ich, zu bemerken, wie groß, ja wie allgemein die Verehrung ist für Sie, mein geliebtester Freund; wenn sie die Herzen der Bessern ganz besitzen, so ist der Respekt der Andern unbedingt, und ich kenne keinen Mann in Deutschland, der so ausgerüstet wäre wie Sie, Dinge zu bewirken die allein retten können. — O! wären Sie da.

Was meine Angelegenheiten anbetrifft, so geht es im Ganzen gut, in Berlin sind alle meine Vorschläge in Bezug auf die Düsseldorfer Akademie durchgegangen. Altenstein hält die Sache für D., aber eine große Partei ist dafür, daß ich nach B. komme und in D. blos eine Zeichenschule bleibe; ich selbst kann dagegen eigentlich nichts einwenden, und so fängt die Sache an, sich abermals in die Länge zu ziehen. Ich bin unterdessen ernannt als Direktor und soll ein Gehalt von 1500 pr. Thlr. beziehen. Altenstein hat drei junge Künstler pensionirt, um bei mir das Frescomalen zu lernen, die aber noch nicht viel leisten, doch aber Fortschritte machen; sonst sind noch vier andere die mit malen, und worunter sehr wackere sind. Die Hälfte der Decke wird in diesem Jahre beinah fertig, genug für den Anfang in Deutschland.

Daß es Ihnen und Ihren Angehörigen wohl geht, daß Ihre liebe Frau Gemahlin so glücklich entbunden ist, sind Dinge, worüber ich mich täglich freue und Gott danke; daß Sie mich aber zum Taufpathen der kleinen lieben Lucia*) nehmen wollen, erfreut mich darum so von Herzen, weil es wie Sie selbst sagen, ein neues Seelenband zu dem schon bestehenden und bewährten ist; und nehmen Sie für dies neue Zeichen Ihrer Liebe meinen innigsten Dank.

Meine besten Glückwünsche für die liebe Genesene und küssen Sie die süßen Kleinen für mich. Bunsen, Plattner, Koch und Schmieder bitte ich herzlich zu grüßen. Gott erhalte und segne Sie, mein theuerster, geliebtester Freund, und alles was Ihnen Freudigkeit, Muth und Hoffnung kann gewähren; möchte ich recht bald etwas Gutes von Ihnen und den Ihrigen hören.

P. Cornelius

Pragersgasse No. 1483.

NB. W. Schadow ist in Berlin aus seinem Capuziner, und incognito-Zustande in die alte Liebenswürdigkeit und Galanterie zurückgetreten ..... er und Wach sind Professoren der Akademie geworden.

Theuerster hochverehrter Freund!

Ein zu großer Zeitraum liegt zwischen uns, als daß es möglich wäre, die ganze Fülle des darin verlebten Lebens in einen Brief zu fassen. Nur in einem Tage wo wir wieder zusammentreffen, wird die Lücke schnell und leicht verschwinden, als wäre sie nie gewesen, weil sie auch eigentlich nie war, durch die ewig bestehende Vereinigung unsrer Seelen. Unterdessen mögen Ueberbringer dieser Zeilen Ihnen manches von mir sagen; ich empfehle Sie Ihnen als mir überaus werthe Freunde, und bitte, sie um meinetwillen freundlich aufzunehmen, Sie werden sie später um ihrer selbst willen liebgewinnen.

Das Titelblatt ist nun ganz fertig und über alles Erwarten gut ausgefallen, und dieses Mal habe ich große Freude von so vieler Mühe und Arbeit. Die größte Freude aber die ich dabei habe, ist, dem würdigsten und edelsten Manne, der mir bis dahin im Leben erschienen, ein nicht ganz unwürdiges Denkmal meiner unbegränzten Verehrung und Liebe zu stiften. Gott erhalte Sie und Ihre lieben Angehörigen. Alles was ein Herz voll Liebe und Treue nur wünschen kann, Ihrer lieben Hausfrau

von Ihrem ganz ergebenen

P. Cornelius.

München, den 31. Juli 1821.

Mein theuerster Freund!

Die Ueberbringer dieser Zeilen, Hr. Heinrich Heß und H. Remy, beide Künstler, bitte ich freundlich aufzunehmen. Der Erste besitzt ausgezeichnete Fähigkeiten und hat eine Zeitlang bei mir gearbeitet. Der Andere ist ein Schüler von Kügelgen, er ist durch meine Veranlassung vom Ministerium beauftragt, Köpfe und andere Einzelnheiten zum Gebrauch beim Elementar-Unterricht nach den besten alten Meistern zu zeichnen.

*) Geboren am 9. August 1820; nachmals Frau v. Wolzogen.

In 14 Tagen werde ich von hier nach Düsseldorf abreisen; vier meiner Schüler sind mir schon voran dahin abgereist, worunter zwei Berliner sind, und recht wackere. Mosler ist schon in D. und vorläufig mit Einrichtungen beschäftigt.

Mit Altenstein bin ich überaus zufrieden, und ich darf überhaupt sagen, daß ich die Sache mit den besten Aussichten beginne.

Frau und Kinder sind ziemlich wohl, und gewöhnen sich immer mehr an Deutschland und deutsche Art. Ich hoffe, daß Ihre Lieben sich wohl befinden.

Ich hoffe Ihnen nun bald einen Abdruck des Titelblattes schicken zu können; Sie werden sich über Barth's Arbeit wundern.

Nun leben Sie wohl, mein theuerster, geliebtester Freund; Gott erhalte Sie und Ihre lieben Angehörigen, und gewähre mir den Trost Sie einmal wieder zu sehen.

Ihr treuer

P. Cornelius.

München, den 2. Oktober 1821.

Ein Denkmal frühromanischer Malerei in Verona.

Es ist keine patriotische Fälschung der Kunstgeschichte Verona's, wenn dortige Lokalforscher eine ununterbrochene Kontinuität künstlerischen Lebens vom 7. Jahrhundert an bis zur Glanzzeit der Veronesischen Malerschule behaupten. Gegenüber dem oberflächlichen Ausspruche Rosini's, in Verona finde sich keine Spur des Lebens auf dem Gebiete der Malerei vor 1360, konnte schon der summarische Hinweis auf die Wandmalereien in der Basilika von S. Zeno genügen[1]); ich meine aber, daß auch Crowe's und Cavalcaselle's Urtheil, Verona „verharre bis in die zweite Hälfte des Trecento hinein in öder Unfruchtbarkeit" (Gesch. d. Malerei in Italien. Deutsche Ausgabe. II, Kap. 18) durch die vorhandenen künstlerischen Denkmäler widerlegt werde. Allerdings, die systematische Durchforschung und Sichtung des aus der frühromanischen Periode Ueberkommenen wurde von der Lokalforschung bis jetzt verabsäumt; vielleicht versucht sie der Verfasser dieser Zeilen im Laufe der Zeit. Heute sei es ihm nur gegönnt, auf ein Denkmal dieser Periode hinzuweisen, das der Kunstforschung bisher fast gänzlich entgangen ist[2]), das aber, falls dessen Zeitbestimmung sich als richtig ergeben sollte, als ein nicht unwichtiger Beweis gegen die oben citirte Behauptung Crowe's und Cavalcaselle's gelten dürfte.

In unmittelbarer Nähe der Kirche von S. Zeno steht als Rest des alten Klosterbaues ein mächtiger zinnenbekrönter Thurm, der zur Glanzzeit des Klosters wiederholt deutsche Kaiser in seinen Mauern beherbergte. Im oberen Geschoß desselben befand sich der große Festsaal; kaum gewinnt man noch eine Vorstellung seiner einstigen Größe, da er gegenwärtig nicht blos durch eine Decke untertheilt, sondern auch durch hineingebautes Winkelwerk verunstaltet wird. Man darf annehmen, daß alle vier Wände des Saales einst mit Fresken bedeckt waren; jetzt sind nur noch Reste der Bilder sichtbar, welche die nördliche Saalwand bedeckten. Die Figuren derselben — fast lebensgroß — wurden durch die Untertheilung der Decke in der Mitte durchschnitten, so daß man eigentlich nur Brustbilder vor sich hat — der untere Theil ist durch Uebertünchung unsichtbar geworden.

---

1) Bernasconi, Studi sopra la storia della pittura Italiana. Verona, 1865, pag. 203.

2) Nur Prof. v. Eitelberger hat in einem an kunstgeschichtlichen Winken reichen Aufsatze: „Kunstgeschichtliches aus Verona" (Zeitschrift f. b. K. VIII, 210) der Fresken im Thurme von S. Zeno gedacht und sie der Aufmerksamkeit der Forscher empfohlen. (Vergl. darnach jetzt auch Schnaase, Gesch. d. bild. Kste. 2. Aufl., Bd. VII, S. 305.) Der Lokalforschung sind dieselben gänzlich entgangen. Abgesehen von den „Guiden", wie sie von Valerini (Le bellezze di Verona. 1586) hinab bis auf Dal Persico und Rossi abgefaßt wurden, findet sich auch keine Erwähnung derselben bei so gründlichen Forschern, wie Maffei (Verona illustr.), Biancolini (Notizie storiche delle chiese di Verona Otto libri. 1715), Bernasconi (a. a. O.), Zanandreis (Il manoscritto; dasselbe enthält eine überaus fleißige, reichhaltige, doch ungeordnete Sammlung von Notizen über Künstler und Kunstwerke Verona's. Diego Zanandreis, geb. 1805 zu Verona, starb daselbst 1836. Das Manuskript befindet sich in der Kommunalbibliothek von Verona).

Was den Inhalt dieser Fresken-Reste betrifft, so ergiebt sich auf den ersten Blick, daß man es hier mit einer einem römisch-deutschen Imperator von Seite des Orientes dargebrachten Ovation zu thun hat. Doch meine ich, daß man weniger an den Empfang einer orientalischen Deputation denken darf, als vielmehr an die in das allegorische Gebiet streifende Darstellung einer Huldigung des Orients; letzterer ist versinnbildlicht durch die Repräsentanten seiner einzelnen Völkerschaften. Die Beschreibung des Vorhandenen mag dies bestätigen.

Links von einer bei dem Um- und Einbau durch die Mauer gebrochenen Thür sieht man den Imperator. Er ist bekleidet mit einem grünen Untergewande, über welches ein rother Mantel herabfällt. Sein Haupt ist mit einer mehrfach gezackten Krone bedeckt. Das lang herabfallende, leicht gewellte, röthlichblonde Haar verräth die deutsche Abkunft. Die Züge sind jugendlich, nicht unschön, in ihrer Regelmäßigkeit an antike Portraitbildung gemahnend. Vom Inkarnat ist nur noch die grünliche Grundirung mit den darauf aufgetragenen dunkelgrünen Schatten sichtbar. Dann begegnen uns zunächst rechts von der Thüre zwei Köpfe, mit rothen Mützen bedeckt — auch hier blieb vom Inkarnat nur die grüne Grundirung übrig. Von da an sind die Gruppen immer zu drei geordnet; nur die Repräsentanten der schwarzen Raçe erscheinen in der Vierzahl. Die nächste Gruppe zeigt regelmäßige Gesichter von ernst-würdigem Ausdruck; dieser wird noch erhöht durch den lang herabwallenden braunen Bart; der Kopf ist mit einer hohen weißen Mütze bedeckt; man scheint an persische oder indische Priester gedacht zu haben. Hier haben sich auch noch Spuren der rothen Konturirung von Mund, Nase und Stirn erhalten; dem rothen Kontur sind dann, auch nur in Form von Strichen, dunkelgrüne oder schwarze Schatten aufgesetzt. Sodann finden wir vier Neger; hier ist die Zeichnung und Modellirung in weißen Strichen ausgeführt. Es folgen drei Gruppen, bei welchen das Inkarnat verschiedene Grade eines helleren und dunkleren Braun aufweist; jede Gruppe hat eine andere Form der turbanartigen Kopfbedeckung. Die folgende Gruppe erscheint baarhaupt; die Gesichtsfärbung ist kupferbraun. Die nächsten zwei Gruppen bieten einen Beleg für den allegorischen Charakter der Darstellung; die Gesichtsbildung weist darauf hin, daß man es hier mit Repräsentanten mythischer Völkerschaften zu thun hat. Die erste derselben zeigt zwar die orientalische Profilbildung, in der Mitte der Stirn aber befindet sich ein hornartiger Auswuchs — die Gewandung hat etwas Feierliches. Eine noch viel befremdlichere Gesichtsbildung kommt der zweiten Gruppe zu, bei welcher Stirn, Nase und Mund von karrikaturartiger Mißform sind.

Den Schluß bildet eine Trias, wiederum in feierlich wallender Gewandung, von der Gesichtsbildung der kaukasischen Raçe. Die mittlere Figur dieser letzten Gruppe hat eine erhöhte Stelle inne — es ist augenscheinlich der Orator. Lebhaft gestikulirend deutet er auf den Imperator hin und lenkt so die Aufmerksamkeit sämmtlicher Gruppen nach dieser Stelle. Ein Strom seelischen Lebens geht auch thatsächlich durch die ganze Darstellung: die Einen weisen mit der Hand auf den Imperator hin, die Andern haben mindestens die Blicke auf ihn gerichtet. Es ist klar, daß dadurch die Darstellung die Signatur eines zusammengehörigen einheitlichen Ganzen gewonnen hat.

Nach dieser Skizzirung des Inhalts gehe ich nun daran, die Entstehungszeit der Fresken zu bestimmen. Selbstverständlich muß da die Technik zuerst zu Rathe gezogen werden.

Die Farbengebung ist noch sehr primitiv, sie kennt keine Vermittlung durch Halbtöne; die Farbenskala aber ist ziemlich reich, wie sich dies z. B. in den verschiedenen Nüancen des Inkarnats kund giebt. Wo das Inkarnat das der kaukasischen Raçe sein sollte, wurde mit Grün grundirt; die darauf gelegte Deckfarbe fiel leider ab. Die Hauptkonturen wurden schwarz umrissen, dagegen wurden die einzelnen Gesichtstheile, wie Mund, Nase, Stirn im Allgemeinen roth konturirt, worauf dann schwarze oder dunkelgrüne Schatten — in Form von Strichen — aufgesetzt wurden. Die Modellirung des Gewandes fand gleichfalls durch schwarze Striche statt. Das Haar ist, wo es sichtbar ist, von gestrichelter Behandlung. Bei dem Mangel an Anordnung und genügender Markirung von Licht und Schatten fehlt es natürlich auch an Rundung und Plastik. *)

*) Die Technik scheint somit sich über die Höhe der bei Theophilus angegebenen nicht zu erheben und steht noch bedeutend tiefer als das Verfahren Cennini's aus der Schule des Giotto. Der erstgenannte

An byzantinischen Einfluß mahnt die Herrschaft der geometrischen Linie; doch stehen die Fresken andererseits wieder der byzantinischen Stilweise ferne durch die höhere Lebenswahrheit in der Bildung und im Ausdruck des Gesichtes, sowie durch die Bewegtheit, welche den meisten Gruppen eigen ist. Verglichen aber mit den frühesten Lebenszeichen des romanischen Stils, bekundet sich hier zwar ein weit ausgebildeterer Formensinn, als ihn z. B. die Fresken in der Basilika von Parma aufweisen, oder als er in frühromanischen Wandmalereien in den Kirchen Verona's anzutreffen ist: nichtsdestoweniger aber ist die Technik der Fresken des Thurmes von S. Zeno von der jener erwähnten frühromanischen Malereien in Nichts verschieden. Kaum wird es nöthig sein, dies besonders zu erhärten. Doch um eine unmittelbare Kontrole zu ermöglichen, sei Folgendes erwähnt. Wenn man in der Basilika von S. Zeno die Stufen zum Chor hinansteigt, findet man an der Wand rechts einige vor ca. 2 Jahrzehnten aufgedeckte Wandmalereien, welche Maria mit dem Kinde, S. Lucia, S. Katharina und einen männlichen Heiligen darstellen Sie zeigen nicht blos in der Maltechnik, sondern auch in der Art zu konturiren, in der Behandlung des Haars, in der Modellirung ganz dasselbe Verfahren, wie die Fresken im Thurme von S. Zeno; der Unterschied liegt nur in der rohen, handwerksmäßigen Form. Der hl. Lucia und der hl. Katharina sind die Namen vorgesetzt, und zwar in Schriftcharakteren, welche über das 13. Jahrhundert hinaus nicht vorkommen, die aber in einer von Biancolini mitgetheilten Inschrift vorliegen, welche sich an der Kirche S. Stephano befand und aus dem Jahre 1220 stammt.[1]) Ueber die Entstehungszeit der Fresken im Allgemeinen dürften also Technik und Stil kaum einen Zweifel aufkommen lassen; es handelt sich nun darum, einen ganz bestimmten Zeitpunkt der Entstehung zu finden.

Der Inhalt der Bilder, verbunden mit der Geschichte der kaiserlichen Besuche des Klosters, muß uns hiefür die Anhaltspunkte bieten. Durch Veronesische Chronisten und Historiker sind wir zum Glücke über diese Besuche ziemlich genau unterrichtet.

Abgesehen von Pipin, dessen Grabmal man im Klosterhofe von S. Zeno zeigt, wissen wir zunächst von einem Aufenthalte Otto's I. in Verona; er bestätigt da am 3. Dez. 961 auf Ansuchen des Abtes Adolar die Privilegien des Klosters von S. Zeno.[2]) Im Jahre 1146 berührt Heinrich III. (der Schwarze) mit seiner Gemahlin Agnes Verona, auf einem Römerzuge, dessen Zweck war, den Bischof Luitger von Bamberg als Clemens II. auf den päpstlichen Stuhl zu erheben.[3]) Mit den Besuchen dieser beiden Herrscher die Entstehung der Fresken in Beziehung zu bringen, ist, selbst abgesehen von der Technik, unmöglich, da einerseits dann der Inhalt der Fresken unerklärt bliebe, andererseits die Chronisten uns nicht einmal berichten, ob diese beiden Regenten im Kloster von S. Zeno gewohnt oder nicht. Der nächste kaiserliche Besucher Verona's, von dem wir hören, ist Friedrich I. Sein erster Besuch fällt in das Jahr 1156; in feierlicher Prozession, Bischof Ogniben an der Spitze, ward er eingeholt[4]); es darf hier die Vermuthung Raum finden, Ogniben habe damals selbst den Kaiser in seinem neu erbauten bischöflichen Palaste (nahe dem Dome) beherbergt. Dagegen wohnte Friedrich I. während seines zweiten Aufenthaltes in Verona im Jahre 1184 (von den Chronisten 1183 angegeben) im Kloster S. Zeno; es ist uns dies verbürgt durch eine Urkunde, welche „in Palatio S. Zenonis" gezeichnet ist.[5]) Doch auch in dem Leben dieses Kaisers — Friedrich I. trat erst

---

Schriftsteller giebt dem Inkarnat gleichfalls einen grünlichen Grundton, Prasinus (Lib. I, cap. 2, 3.) Die rothe Konturirung, welche übrigens stark in's Braun spielt, liefert ihm die Farbe Posch primum, (ibid. cap. 3) aus gebranntem Ocker bereitet. Die tiefen Schatten in der Gesichtsfarbe erreicht er mittelst der zweiten Art derselben Farbe (ibid. cap. 7), welches durch Prasinus gleichfalls in's Grün alterirt wird. Indessen muß auch bemerkt werden, daß die Schattengebung der Gewänder bei Theophilus (In Folge byzantinischen Einflußes in den betreffenden Kapiteln) entwickelter ist, als an den Wandgemälden von S. Zeno (ibid. cap. 13—15.) A. Ilg.

1) Biancolini, Nachträge, S. 239.

2) L. Moscardo, Historia di Verona. Verona 1868. C. VI, p. 109.

3) Moscardo a. a. O. VI, p. 119.

4) Moscardo a. a. O. VI, p. 130 ff.

5) Chronica della città di Verona descritta da Pier Zagata (schrieb ca. 1450) ampliata & supplita da Giambatista Biancolini. Verona 1745. Pag. 19. Desgl. Maffei, Verona illustr. P. III, c. 3.

1189 seinen unglücklichen Kreuzzug an — wird man vergeblich ein Ereigniß suchen, das uns den Inhalt der Fresken erklärte.

Nach einem flüchtigen Aufenthalte Otto's IV. in Verona — der 1209 nach Rom zieht, um sich von Innocenz III. krönen zu lassen — folgen die häufigen Besuche Friedrich's II., der wie kein anderer deutscher Kaiser die zahlreichsten Spuren seines Wirkens in Italien hinterlassen hat. Für die Besuche Friedrich's II. in Verona bot die Veranlassung der auch in dieser Stadt heftig tobende Kampf zwischen eifersüchtigen Adelsfaktionen, die sich — um der Sache einen Namen zu geben — als Guelfen und Ghibellinen bezeichnen lassen. Friedrich's II. erster Besuch fällt gegen Ende des Jahres 1213; aber er wohnte damals, wie uns ausdrücklich versichert wird, nicht in der Abtei von S. Zeno, sondern im bischöflichen Palast.[1]) Im Jahre 1215 oder 1216 kommt die Gemahlin Friedrich's II. — von Apulien nach Deutschland zurückkehrend — nach Verona und wohnt im Kloster S. Giorgio in Braida.[2])

Friedrich II. selbst kommt zunächst wieder auf besondere Einladung von Seite der ghibellinischen Partei im Jahre 1232 nach Verona[3]) — wir erfahren aber nicht, wo er damals wohnte. Doch schon im Jahre 1236 ruft die Ghibellinenpartei den in Deutschland weilenden Kaiser neuerdings nach Verona. Er sendet zuerst einen Commissarius, der zu Gunsten der Ghibellinen auftreten soll, und im August desselben Jahres erscheint er dort persönlich, mit hohen Ehren und Freudenrufen von seiner Partei empfangen; diesmal erwähnen die Chronisten es aber ausdrücklich, daß die Stadt zu seiner Wohnung das Kloster von S. Zeno besonders hergerichtet habe.[4]) Und als nur wenige Monate später die Gemahlin Friedrich's II. mit einem zahlreichen Gefolge nach Verona kommt, wohnt sie vierzehn Tage auf Kosten der Stadt gleichfalls im Kloster von S. Zeno, und wiederum wird es von den Chronisten besonders vermerkt, daß die Abtei zu diesem Zweck auf das Prächtigste ausgeschmückt („sontuosissimamente addobbata") worden sei.[5]) Das Jahr 1238 sieht zwar neuerdings die kaiserliche Familie in Verona — Friedrich II. vermählte einer seiner Töchter dem Ezzelin — aber sie wohnt während dieser Feier im Hause des Grafen Sanbonifacio da Panigi[6]), und als Friedrich II. 1245 zum letzten Male in Verona verweilt, mit zahlreichem Gefolge, „verschieden an Sprache und Sitten", beherbergt ihn das Kloster von S. Giorgio in Braida.[7]) Mit dem Jahre 1262 wird mit Mastino die Herrschaft des Geschlechtes der Skaliger inaugurirt, und wir hören lange Zeit hindurch nichts mehr von einem Aufenthalte deutscher Kaiser in Verona. —

Aus dem Gesagten wird hervorgegangen sein, daß wir die Entstehung der Fresken in keine andere Zeit zu setzen berechtigt sind, als in die des Aufenthaltes Friedrich's II. in Verona im Jahre 1236 oder seiner Gemahlin 1237. In keinem andern Falle findet sich so einstimmig hervorgehoben, wo der kaiserliche Gast wohnte und niemals mit solcher Bestimmtheit bemerkt, daß die für den kaiserlichen Gast bestimmten Wohnungsräume besonders geschmückt wurden. Wenn dies Letztere die Chronisten der Mühe werth finden, besonders aufzuzeichnen, so wird man kaum an einen anderen als einen monumentalen Schmuck denken dürfen. Hier wäre nun auch der Ort, Folgendes zu erwähnen. Pier Zagata, dessen Chronik eine der Hauptquellen späterer Chronisten und Historiker Verona's ist, schöpft für die Zeit von 1117—1278 hauptsächlich und fast wörtlich aus der Chronik dieser Zeit des Paride da Ceretta (Cerea ist eine alte Kommune des Distriktes von Sanguinetto im Veronesischen), der um 1250 blühte, also noch ein Zeitgenosse Friedrich's II. war.[8]) Und eben derselbe Chronist erzählt nun auch das Ereigniß, das in bestimmter Beziehung zu den Fresken steht und die Vermuthung, dieselben seien 1236 oder

1) Moscardo a. a. O. VII, p. 157. Dal Corte, Historia di Verona. Verona 1492. l. VI, p. 343.

2) Dal Corte a. a. O. l. VI, p. 344.

3) Pier Zagata a. a. O. I, p. 32. Moscardo a. a. O. l. VII, p. 169.

4) „. . . . il mese d'Agosto fece l'entrata in Verona accetato & honorato da tutti i suoi Ghibellini con lietissimi voci, havendogli la città præparata per la sua stanza il Monasterio dell' Abattia di S. Zeno" Moscardo, a. a. O, c. VIII, p. 175. Desgl. Zagata, P. I, p. 28.

5) Zagata P. I, p. 32. Dal Corte P. I, p. 412. Moscardo l. VIII, p. 175.

6) Zagata P. I, p. 33. (Hier auch die interessante Beschreibung des Hochzeitsfestes.) Moscardo l. VIII, p. 179.

7) Moscardo l. VIII, p. 187.

8) Siehe Biancolini, Einleitung zur Chronik des Pier Zagata.

1237 entstanden, zur Gewißheit erhebt. Im Jahre 1228 hat bekanntlich Friedrich II., durch friedlichen Vertrag mit dem Sultan Kamel, Jerusalem und die heiligen Städte in seine Gewalt bekommen. Wir lesen nun bei Pier Zagata, resp. Paride da Ceretta: „Im Jahre 1229 (!) ist Rainero de la Zen von Venedig Podestà in Verona gewesen und Lancetto Taiabrassa Podestà in Cerea und in jenem Jahre hat Friedrich Ruzero der Kaiser ohne irgend eine Schlacht die Städte von Jerusalem und andere Länder jenseit des Meeres erhalten und er wurde dort gekrönt von jener Stadt Jerusalem durch ihren König" u. s. w.[1]) Diese poetisch ausgeschmückte Erwähnung der Abtretung Jerusalems von Seiten des Lokalchronisten, registrirt zwischen den Wahlen der Podestà, zeigt den mächtigen Eindruck dieses Ereignisses auch auf die Bewohner Verona's. Es ist aber auch bekannt, daß man im Mittelalter Jerusalem als das Haupt des Orientes zu betrachten pflegte, demgemäß auch der Phantasie des Volkes die Huldigung resp. Uebergabe Jerusalems als eine Huldigung des gesammten Orientes erscheinen mochte. Was lag da näher, als daß man im Jahre 1236 oder 1237, als Friedrich II. und seine Gemahlin besonders geehrt werden sollten, zum Gegenstande der malerischen Ausschmückung des Gelasses, welches sie bewohnten, gerade jenes Ereigniß wählte, das als das ruhmreichste oder mindestens denkwürdigste seiner Regierung erschien, vielleicht zugleich mit der Absicht, der Partei der Guelfen gegenüber die Verdienste des gebannten Kaisers um die Christenheit besonders hervorzuheben.

So stimmt Alles zusammen, um die Entstehung der Fresken im Thurme von S. Zeno in das Jahr 1236 oder 1237 zu versetzen. Wenn man dagegen etwa die Unterschiede in der formellen Vollendung dieser Fresken von anderen zeitgenössischen Wandmalereien in den Kirchen Verona's geltend machen sollte, so ist zu bedenken, daß man zur Ausschmückung der kaiserlichen Wohnung nicht jeden beliebigen Maler gewählt haben wird, wie er dem schlichten Bürger zur Anfertigung eines Votivbildes genügen mochte. Gewiß zog man zur Anfertigung dieser Fresken die tüchtigsten Kräfte herbei, die Verona gerade auf dem Gebiete der Malerei besaß. Daß solche aber nicht mangelten, dafür findet sich ein kostbares Zeugniß bei Maffei: „Und ich kann es auch nicht glauben, daß von jener Zeit an (vom 10. Jahrh.) bis zur Geburt des Cimabue sie (die Malerei in Verona) gefehlt habe; denn die Verse eines Grabsteines, welchen man im Kloster von S. Zeno bewahrt, thuen eines Gemäldes Erwähnung, welches dortselbst im Jahre 1123 angefertigt wurde; und in einer Achterklärung, die von Friedrich II. im Jahre 1239 — also dem der Geburt des Cimabue vorausgehenden Jahre — erlassen wurde, liest man, daß die Rebellen im Saale abgemalt und porträtirt waren."[2])

Außerdem beweist aber diese Notiz noch, daß in dem Festsaale, in dem sich die „Huldigung des Orientes" befand, auch noch andere Malereien vorhanden waren, so daß die Muthmaßung, es möchten alle vier Saalwände mit Fresken bedeckt gewesen sein, hierdurch eine festere Begründung erhält. Die Abkonterfeiung der Rebellen wird wohl eine gewisse epische oder dramatische Fassung erhalten haben — vielleicht in der Form einer Demüthigung derselben durch Friedrich II.

Unmöglich war es mir bis jetzt, den Namen eines Malers dieser Periode zu eruiren. Dieser Mangel jedoch kann den Wandfresken im Thurme von S. Zeno von ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung nichts nehmen, falls die Beweise, die für deren Entstehungszeit beigebracht wurden, überzeugende Kraft besitzen sollten. Vor Allem aber wird die kunstgeschichtliche Lokalforschung Verona's des Hinweises auf dieses Denkmal frühromanischer Freskenmalerei nicht entrathen können, wenn sie es unternimmt, den Anschuldigungen künstlerischer Sterilität ihrer Stadt während dieser Periode mit Gegenbeweisen zu begegnen.

Hubert Janitschek.

---

1) L'anno 1229 Rainero de là Zen da Venezia fò Podestà in Verona, e Lancetto Taiabraffa Podestà in Cerea & in quell' anno Federigo Ruzero Imperador senza alcuna battagia have la città de Hierusalem & altre terre ultra mare; e li fò nicoronà de quella città de Hierusalem per suo Re . . . ." Zagata P. I, p. 26. (Die spezielle Erwähnung des Podestà von Cerea deutet hier wohl genugsam darauf hin, daß der Schreiber dieser Stelle Paride von Cerea gewesen.)

2) „Ne possiam crederla mancata da quel tempo alla nascità di Cimabue poichè di pittura fatta l'anno 1123 nel chiostro di S. Zenone fanno menzione i versi d'una lapida che quivi si conserva; e nel bando di Federico publicato nel 1239 anno precedente alla nascità di Cimabue leggesi che i ribelli erano dipinti e ritratti nella Sala." Maffei, a. a. O. P. III, c. 6.

Die Bauthätigkeit Berlins.

Von Adolf Rosenberg.

Mit Illustrationen.

II.

Während der Berliner Privatbau in der Schinkel-Stüler'schen Periode fast gar nicht in Betracht kam, sind die Fortschritte, welche die moderne Architektur Berlins aufzuweisen hat, fast einzig und allein innerhalb der Privatbauten zu suchen. Bisher führte nur der Staat Bauwerke von Belang aus, weil er allein die Mittel dazu besaß. Seit dem finanziellen Aufschwunge Berlins, der etwa mit dem Jahre 1868 begonnen hat, sind Privatgesellschaften wie einzelne Privatleute in den Besitz von Mitteln gelangt, welche ihnen gestatten, mit dem Staate in glänzender Bauthätigkeit zu konkurriren. Den Neigungen der Bauherren, welche nach Maßgabe der veränderten Verhältnisse auch eine größere Prachtentfaltung wünschten, kam eine Richtung unter den jüngeren Architekten entgegen, welche sich längst im Stillen ausgebildet und nur auf den Augenblick gewartet hatte, sich zur Geltung und zur Herrschaft zu bringen. Heute ist der Sieg zu ihren Gunsten entschieden.

Sie hatte sich zunächst an die Muster der italienischen und französischen Renaissance angelehnt, und so lange sie sich in diesen Geleisen bewegte, hatte man nicht über Geschmacksverirrungen zu klagen. Die viel bemängelte Nüchternheit der Berliner trat den Extravaganzen allzu phantastischer Köpfe entgegen, aus der Vereinigung beider Extreme ergab sich dann der niedliche, höchstens zierliche Charakter des anmuthigen Villenviertels, welches am südlichen Rande des Thiergartens liegt. Heute sind diese anspruchslosen Zeugnisse einer soliden Bauthätigkeit durch die prunkvollen Anlagen der Finanzgrößen neuesten Datums beinahe der Vergessenheit anheimgegeben. Mit der gewaltsamen Steigerung der Berliner Lebensverhältnisse hob sich auch die Architektur. Der Gewinn ist unzweifelhaft, und die sich aus ihm ergebenden Folgen werden hoffentlich noch andauern, wenn auch das Leben längst seinen normalen Charakter wieder angenommen haben wird. Man wollte mit einem Schlage die Nüchternheit der Stüler-Schinkel'schen Richtung verdrängen und fand bereitwillige Bauherren, welche diese Bestrebungen unterstützten.

Die Architekten Ebe und Benda nehmen unter den Vorkämpfern für dieses Ziel einen der äußersten Plätze ein. Ihr rücksichtsloses Vorgehen hat natürlich das größte Aufsehen erregt. Man darf behaupten, daß der von ihnen ausgeführte Bau des Pringsheim'schen Hauses (Wilhelmsstraße 67) für Berlin ein sensationelles Ereigniß war. (S. d. Abb.) Was man aber auch urtheilen mochte — und die Urtheile bewegten sich wie immer bei uns in den Extremen, — so viel ist unzweifelhaft, daß die genannten Architekten versucht haben, uns eine durchaus originelle Schöpfung vor Augen zu führen, und daß ihnen dieser Versuch, wenn auch nicht ohne Verletzung der landläufigen Schönheitsbegriffe, gelungen ist. Die Angriffe richteten sich zunächst gegen die angeblich übertriebene Anwendung der Farbe. Das Erdgeschoß, aus Seeberger Sandstein, trägt einen bräunlichen Ton, der durch die starke Profilirung der Diamantquadern und durch die zum Barockstil neigenden Skulpturen noch schwerer wirkt. Die Architekten haben diesen Uebelstand selbst empfunden und versucht, ihn durch nachträgliche Abtönung des Erdgeschosses zu beseitigen. Das obere Stockwerk ist mit braunrothen Mettlacher Fliesen bekleidet, die Umrahmungen und Kranzgesimse der Fenster, die Füllungen der Fensterbrüstungen, die Konsolen, welche das abschließende Gesims tragen, und dieses selbst sind aus gebranntem Thon hergestellt. Die Ornamente sind rothgelb auf blaugrünem Grunde. Der Fries unter dem Kranzgesims ist in Glasmosaik — farbige Zeichnung auf Goldgrund — ausgeführt. Zieht man ihn nicht weiter in Betracht — und er kommt in der That nur zu sehr geringer Geltung — so ergiebt sich die

Anwendung von vier Farben: braun, braunroth, rothgelb, blaugrün. Rothgelb und blaugrün sind aber Komplementärfarben, braun und braunroth zu neutral, um auf das Auge verletzend zu wirken. Der Werner'sche Fries kommt deshalb nicht zur Geltung, weil seine Einzelheiten trotz der geringen Höhe für das Auge nicht deutlich sind. Im Prinzip sind die Façadenmalereien gewiß nicht zu verwerfen, sofern sie sich dem architektonischen Gefüge unterordnen. Eine besondere Rolle darf Skulptur und Malerei an einer Façade niemals spielen. Dieser Satz, der in Paris und Wien längst maßgebend geworden ist, hat in Berlin bis zur Zeit noch keine Anerkennung gefunden. Mit Ausnahme der Passage und des arg verschrieenen Palais des Fürsten v. Pleß, welches nach dem Plane des französischen Architekten Destailleurs unter Hinzuziehung französischer Steinmetzen im Stile Ludwig XIV. ausgeführt ist, weiß ich kein irgendwie hervorragendes Gebäude unter den neueren architektonischen Schöpfungen Berlins zu nennen, welches ein nach allen Richtungen hin einheitliches Stilgepräge an sich trägt. Architekten, Maler und Bildhauer treiben ein Jeder seine eigene Politik, und so lange die Vertreter dieser drei Künste nicht harmonisch ineinander greifen, so lange ist auf eine konstante Entwickelung der Berliner Architektur bis zu einer gewissen Höhe nicht zu rechnen.

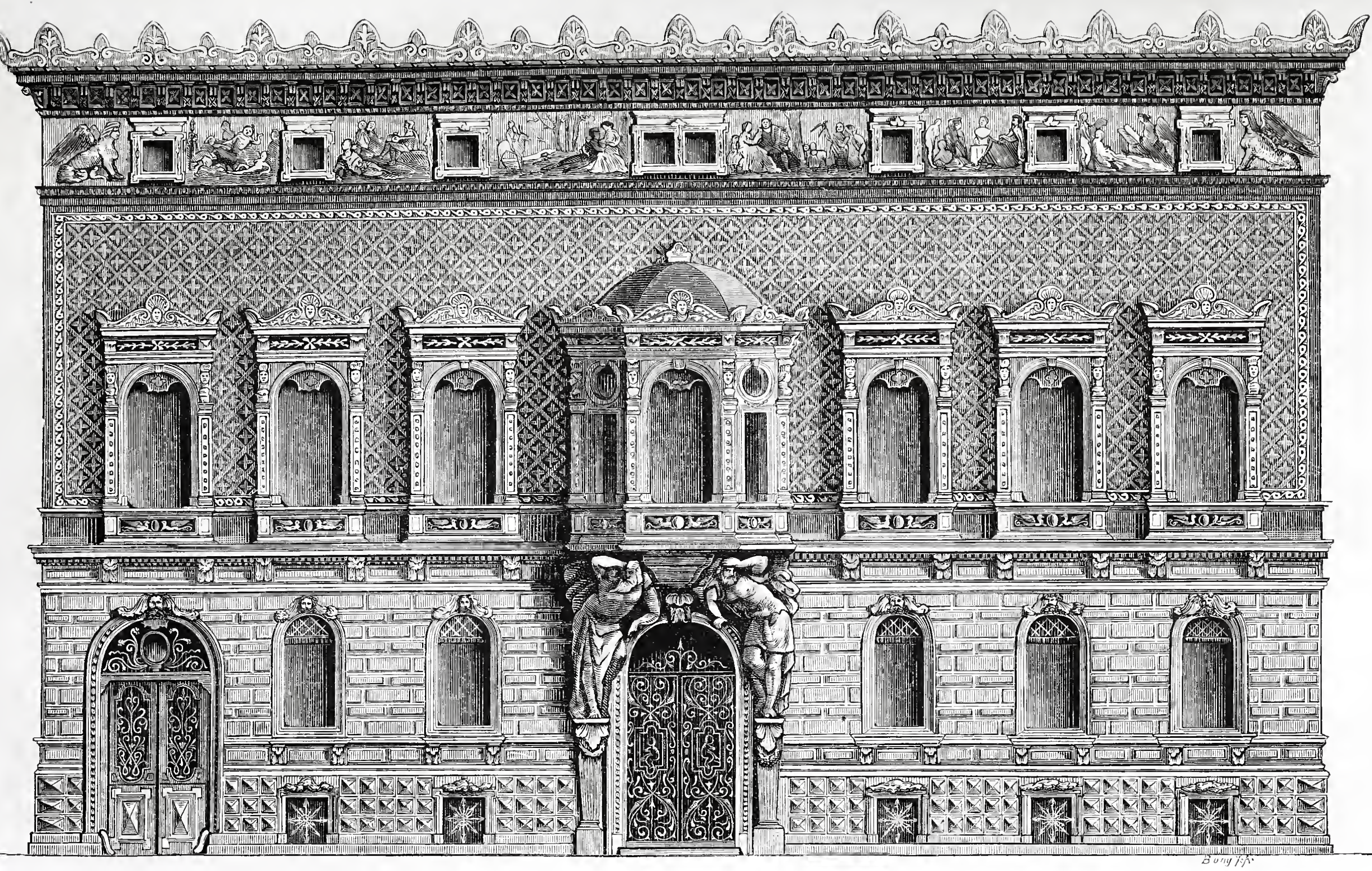
Hieraus erklärt sich auch ein Hauptfehler der Façade des Pringsheim'schen Hauses. Nicht aus der Farbenzusammenstellung ist die augenscheinliche Disharmonie dieses Bauwerkes hervorgegangen, sondern aus der unharmonischen Verbindung der Schwesterkünste mit der Architektur. Dazu kommt allerdings noch das Mißverhältniß zwischen dem Erdgeschoß und dem oberen Stockwerk. Beide für sich betrachtet bieten kaum Veranlassung zu berechtigtem Tadel. Aber es fehlt das Mittelglied, welches Architekturen von so verschiedenartigem Charakter miteinander verbindet. Die Atlanten, welche den Balkon tragen (siehe die Abbildung über dem 1. Artikel), sind eine durchaus originelle und geistvolle Schöpfung des Bildhauers Steiner, aber sie sind zu groß angelegt für die Flächenentwickelung der Façade. Wollte man in's Detail gehen, so würden sich andrerseits manche Schönheiten finden, welche für die Genialität der Architekten Ebe und Benda sprechen. Sie zeigt sich noch deutlicher in ihren preisgekrönten Entwürfen für das Wiener Rathhaus und das Posener Stadttheater. Auch Berlin hat eine Schöpfung von ihnen aufzuweisen, welche unsere ungetheilte Anerkennung beanspruchen darf: die Villa Kaufmann (1873—1874), eine reizvolle, rein malerisch konzipirte Anlage. Hier haben sich die Architekten auf eine bloße Sgraffitodekoration beschränkt: braune Zeichnung auf gelblichem Grunde, nur durch einen Fries von Medaillons in Glasmosaik unterbrochen, und sie haben dadurch eine ruhigere Wirkung erzielt, als mit dem farblosen, aber von Skulpturen schier erdrückten Hause des Obersten von Tiele-Winckler in der Regentenstraße (1872—1875 erbaut). Vom architektonischen Gesichtspunkte betrachtet ist der Façadenentwurf weitaus werthvoller als der des Pringsheim'schen Hauses. Das gestaltende Prinzip ist ein vollkommen einheitliches: nur Einzelheiten bringen einige Mißklänge in die Harmonie der Façade hinein. Am störendsten wirkt die unklare und unschöne Anlage des Balkons und die Balustrade über dem Kranzgesimse, eine rein dekorative Spielerei, welche parallel mit den Fensterbrettern der Erker läuft, mithin den Zweck der letzteren, einen freien Ausblick zu gewähren, illusorisch macht. Die unsymmetrische Anordnung der Façade war in Folge räumlicher Beschränktheit nicht zu umgehen. Uebrigens sind solche Unregelmäßigkeiten eher erwünscht als tadelnswerth. Die peinliche Beobachtung der Symmetrie an den Berliner Bauten hat vielleicht auch ihr gut Theil zur Stagnation unserer modernen Architektur beigetragen. Die Herren Ebe und Benda schaffen aus den vollen und kräftigen Formen der französischen Renaissance heraus. Aber die bildnerischen Kräfte, welche sie zu ihrer Unterstützung heranziehen, arbeiten nicht immer nach ihren Intentionen. Während der plastische Schmuck des Erdgeschosses des Pringsheim'schen Hauses durchaus dem Charakter der Façade angemessen ist, zeigt sich am Tiele-Winckler'schen Hause zwischen beiden Theilen ein empfindlicher Zwiespalt. Ein über dem Erdgeschoß hinlaufender Fries von Engelhard in Hannover behandelt einen Stoff aus dem Sagenkreise der Edda: Schlacht, Tod und Aufnahme der gefallenen Helden in der Walhalla. Abgesehen von der ziemlich wirren Komposition, während bei einer für die Architektur bestimmten Dekoration doch Klarheit und Ruhe ein Haupterforderniß sein muß, ist die Formengebung des Herrn Engelhard eine äußerst magere und trockene, seine Phan-

tasie ohne Schwung und seine Erfindungsgabe eine dürftige. Noch deutlicher zeigen sich diese Mängel an den Statuen des Thor und Odin — mit den beiden Raben auf den Schultern — welche zwei Nischen des Erdgeschosses schmücken. Die beiden Portalfiguren endlich, Sonne und Mond nach der nordischen Mythologie darstellend, vom Bildhauer Pohle, stehen an Dürftigkeit der Erfindung noch hinter den Engelhard'schen Figuren zurück. Und doch haben die Architekten über eine vortreffliche bildnerische Kraft in Herrn Geiger zu verfügen, welcher unter anderen eine plastische Deckendekoration im Erdgeschosse ausgeführt hat, die in reiz- und phantasievoller Erfindung, in reichem und umfassendem Formengefühl in ganz Berlin ihres Gleichen sucht. Aus der plastischen, nach Motiven aus der nordischen Mythologie gearbeiteten Dekoration — wir finden noch Barden- und Kriegerköpfe, aber auch abgeschnittene Köpfe (!!) ohne Verbindung auf Pilastern stehend, Rosen- und Eichenornament u. dergl. — glauben die Erbauer dieses Hauses eine neue Richtung der Architektur herleiten zu können, die sie als „nordische Renaissance" bezeichnen, obwohl die architektonischen Motive hauptsächlich der französischen Renaissance entlehnt sind. Auf die innere Dekoration verwenden die Architekten die erdenklichste Sorgfalt. Ob ihre Prachtliebe nicht bisweilen zu weit geht, darüber zu entscheiden ist Sache ihrer Auftraggeber, zumal die Malereien nicht von Dekorationsmalern, sondern meist von hervorragenden Künstlern wie A. v. Werner, Schmitz, Burger, der z. B. sehr hübsch komponirte Vorlagen für Intarsienmalerei geliefert hat, ausgeführt worden sind. Die Mauern des Hofes im Tiele-Winckler'schen Hause sollen mit Prospektmalereien dekorirt werden, ein interessanter und für Berlin neuer Versuch, der uns veranlassen wird, auf das in vieler Hinsicht merkwürdige Gebäude nach seiner Vollendung noch einmal zurückzukommen.

Auch ihre entschiedensten Gegner werden den Herren Ebe und Benda einen Vorzug nicht absprechen können — den der Originalität, wenn auch nicht immer in der Erfindung, so doch in der Kombination der vorhandenen Elemente. Und hieraus ergiebt sich auch ihr unleugbares Verdienst um den Fortschritt der Berliner Architektur. Sie haben den schier unübersteigbaren Damm der Farblosigkeit, der Pedanterie und der Zahmheit in der Formengebung durchbrochen, sie haben die Herrschaft der stereotypen „Milchkaffeefarben", wie man sich treffend ausdrückt, gestürzt und die ungebrochene Farbe wieder in ihr Recht eingeführt. Aus allen ihren Schöpfungen spricht eine gewisse Genialität, so daß die jüngere Generation, am meisten aber die Mitstrebenden selbst aus ihren Fehlern nützliche Lehren ziehen können. Daß sie bei ihrem rücksichtslosen Vorgehen nicht selten über Maß und Ziel hinausgeschossen haben, liegt in der allgemeinen Beschaffenheit menschlichen Könnens und menschlicher Einsicht.

In seiner Vertheidigung des Pringsheim'schen Hauses, welche Herr Ebe in der „Gegenwart" (1875, No. 1) veröffentlicht hat, spricht er die Ansicht aus, es müsse „für das bessere Wohnhaus die ernste architektonische Lösung mit Malerei und Skulptur verbunden werden, um den zeitgemäßen Ideen Ausdruck zu geben, die unser Herz bewegen und unsern Verstand beschäftigen." Obwohl ich seinen Bestrebungen im Allgemeinen gewiß die weitesten Konzessionen gemacht habe, muß ich dieser seiner Ansicht auf das entschiedenste entgegentreten. Es ist ja wahr, daß die Architektur zu allen Zeiten der klarste Ausdruck des öffentlichen Lebens gewesen ist, daß sich in ihren Schöpfungen gewisse Richtungen der Zeit, Prunksucht und Einfachheit, Geschmacklosigkeit und Eleganz, Rohheit und Maßgefühl, wiederspiegeln können, nimmermehr aber Ideen, welche das Herz bewegen und den Verstand beschäftigen. Meint er jedoch, die Malerei müßte diesen Mangel an Ausdrucksfähigkeit, welcher der Architektur anhaftet, ersetzen und durch ihre verschiedenen Mittel das ausdrücken, was der Architektur auszudrücken versagt ist: konkrete Gedanken und Gefühle, so ist die Façade eines Hauses der am wenigsten dazu geeignete Ort. Die Zeit ist unwiederbringlich vorüber, wo eine naiv genießende Bevölkerung die Häuserfronten als Blätter eines Bilderbuches betrachtete. Wir fragen heute zunächst nach dem Warum? und da wird man in diesem Falle die Antwort schuldig bleiben müssen.

Unser Leben ist nicht in dem Maße ein öffentliches wie das in südlichen Ländern. Die Straße ist uns kein Aufenthaltsort, sondern nur eine Vermittelung für den Verkehr. Wie unser Leben sich mehr in das Innere des Hauses zurückgezogen hat, so hat sich unsere allgemeine Bildung vertieft. Um den Kreislauf des menschlichen Daseins kennen zu lernen, bleiben wir



Das Pringsheim'sche Haus, erbaut von Ebe und Benda.

nicht vor der Façade eines Hauses stehen, um ihn an Mauerbildern zu studiren. Wir kennen ihn entweder längst oder wir schöpfen seine Kenntniß anderswoher. Das sind Gründe, die, so banal sie auch klingen, ebenso entscheidend sind. Am Friese einer Villa, welche abseits vom Getümmel des alltäglichen Verkehrs liegt, heißt der Spaziergänger, welcher dorthin die Schritte zu seiner Erholung lenkt, einfache emblematische und allegorische Darstellungen willkommen. Die



Norddeutsche Grund-Creditbank.

Jahreszeiten, die Arbeiten des Gartens, Jagd und Fischerei, Kunst und Wissenschaft, das ist der Kreis, in welchem sich solche Darstellungen bewegen können. Alle Versuche, diesen Kreis nach einer ernsteren Richtung hin zu erweitern, sind mißglückt.

Das Wohnhaus, das Geschäftshaus, das zu Kommunal- und Staatszwecken dienende Gebäude, welches im Getriebe einer großen Stadt liegt, soll ernst und monumental wirken. Da muß der Architektur das erste Wort gelassen werden. Raum- und Maßverhältnisse müssen jene Wirkung hervorbringen, und wo sich eine Fläche darbietet, ist der Ort für eine leichte Dekoration, welche als dienendes Glied sich mit einer zweiten Stelle begnügen muß. Das sind keine Postulate a priori, sondern Sätze, welchen die Erfahrung der letzten Jahre zu Grunde liegt. Die Sgraffitodekoration hat in Berlin während der letzten fünf Jahre einen lebhaften Aufschwung und eine große Popularität gewonnen; sie verdankt das eine der sorgfältigen Pflege von Seiten einiger Architekten, das andere dem einfachen Umstande, daß sie zweckentsprechend ist und den Farbenbedürfnissen des nordischen Auges vollkommen genügt.

Der letzte Schüler des Cornelius, der auch bei den Lesern der „Zeitschrift“ noch in gutem Andenken stehende Max Lohde hat das Verdienst, der halbvergessenen Sgraffitomalerei in Berlin

wieder zu neuem Leben verholfen zu haben. Er hat ein paar Friese in öffentlichen Gebäuden gemalt; er faßte jedoch ihre Aufgabe, der ganzen Richtung seines eigenen Wesens gemäß, noch als monumental auf. Er glaubte in ihr einen, wenn auch geringen, Ersatz für die Frescomalerei gefunden zu haben. Wohl erst durch die Versuche der Wiener Architekten veranlaßt, haben die unsrigen



Lessing'sches Haus in der Voßstraße.

die Sgraffitomalerei auch für ornamentale Zwecke verwerthet, und man kann sagen, daß dieses fast das einzige Feld der Dekoration ist, auf welchem sie mit Glück operirt haben. Eine sehr beträchtliche Anzahl von Berliner Neubauten ist gegenwärtig mit Sgraffitomalereien geschmückt, man hat sogar schon zu einem unsoliden Ersatz gegriffen und Surrogate von Papier und Leinwand auf die zu dekorirenden Flächen geklebt.

Das Gebäude der Norddeutschen Grundkreditbank in der Behrenstraße und das Lessing'sche Haus in der Voßstraße (s. d. Abb.), zwei Schöpfungen der Architekten Kayser und v. Großheim, gehören zu den besten Mustern dieser Dekorationsweise. Auch die Formenbehandlung dieser

Architekten verdient wegen ihrer Reinheit und Gediegenheit besonderes Lob. Sie verwenden Motive der venetianischen und toskanischen Hochrenaissance mit vielem Glück und wissen ihren Bauten stets einen ernsten und edlen Charakter zu verleihen. Man wird an dem zu stark vorgekragten Gesimse des Hauses in der Voßstraße und an den steifen florentiner Konsolen an der Grundkreditbank mancherlei mit Recht auszusetzen haben, aber dafür entschädigt die maßvolle und noble Behandlung der übrigen Details. Diese Architekten sind offenbar mit dem besten Erfolge bestrebt, die Formensprache der Renaissance von allen Mißverständnissen und Rohheiten zu säubern und sie in ihrer ursprünglichen Reinheit zu entwickeln. Eine solche mit Bestimmtheit ausgesprochene und mit Konsequenz durchgeführte Tendenz berechtigt erfahrungsgemäß zu den besten Hoffnungen. Während sich in diesen Bauten mehr der Ernst ihres künstlerischen Strebens ausspricht, zeigt sich die entschiedene Genialität dieser Architekten in einem Projekte für die Börse zu Frankfurt a. M., welches zu den geistvollsten Entwürfen gehörte, die in großer Anzahl auf der Bauausstellung von 1874 von der Vielseitigkeit und künstlerischen Bildung unserer Architekten ein glänzendes Zeugniß ablegten. Nicht geringer ist die Einwirkung der Herren Kayser und v. Großheim auf unsere Kunstindustrie zu schätzen. Sie sind die einzigen von den Berliner Architekten, welche sich systematisch mit der Hebung und Veredlung dieses in Berlin so arg vernachlässigten Zweiges der Kunstthätigkeit befassen. Auf der Bauausstellung befand sich ein von ihnen dekorirtes und ausgestattetes Zimmer, welches den Berlinern nach langer Zeit zum ersten Male eine stilvolle Einrichtung vor Augen führte. Die leichte und gefällige Dekorationsweise und die schlanken Formen der italienischen Renaissance, die sie z. B. der Oefenfabrikation dienstbar gemacht haben, bildet den denkbar schroffsten Gegensatz zu dem schwerfälligen Tempelstil, der noch heute mit dem schweren Geschütz der Architraven, Metopen und Triglyphen einen großen Theil der Berliner Oefenfabrikation beherrscht.

Notiz.

* **Todtes Geflügel von Jan Weenix.** Das in vorliegender Radirung wiedergegebene Bild gehört zu jenen Werken der altholländischen Stilllebenmalerei, in welchen dieser Zweig der Kunst sich in wahrhaft großartigem Stil entwickelt zeigt. Den Mittelpunkt der Komposition bildet ein todter weißer Pfau, der an dem Ast eines Bäumchens aufgehängt ist. Rechts daneben hängt der übliche Hase, am Boden liegt verschiedenes Geflügel und ein Messer. Den Mittelgrund des Bildes füllt ein mit Blumenvasen umstelltes Bassin, an welchem Enten und Pfauen herumspazieren. In den Alleen des mit prächtigen Pavillons, Brücken und Fontainen ausgestatteten Parks bemerkt man auch menschliche Staffage. So ist das Stillleben in die lebendige Natur hineinkomponirt und mit eigenthümlicher Poesie umgeben. In der malerischen Behandlung des Bildes ist der weiche Flaum des großen Pfaus besonders bewundernswerth. Das Andre ordnet sich unter. Doch entbehrt kein Theil der gediegensten Ausführung. Das Bild ist auf Leinwand gemalt und 193 × 167 Centim. groß. Es trägt die Bezeichnung J. Weenix f. 1693.





J. Weenix pinx. L. Fischer sculp.

TODTES GEFLÜGEL.

Das Original in der K.K. akadem. Galerie zu Wien.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

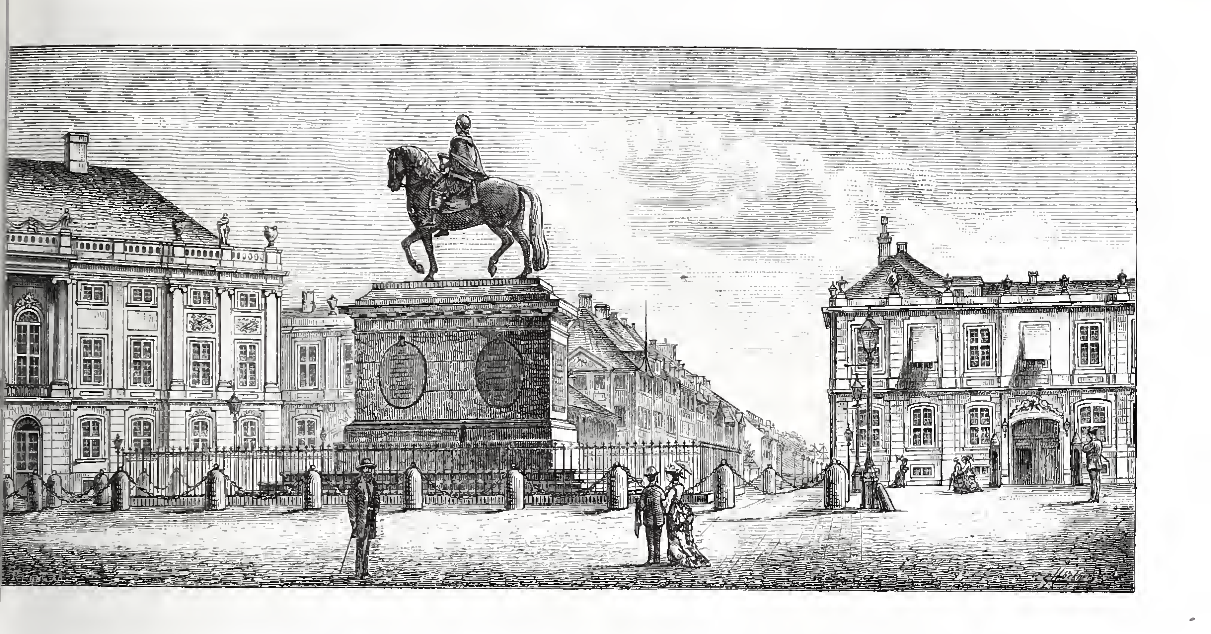


D. Hals pinx. W. Unger sculp.

LUSTIGE GESELLSCHAFT.

Das Original in der K.K. akadem. Galerie zu Wien.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Druck von F. Felsing in München.



Saly's Reiterdenkmal Friedrichs des Fünften in Kopenhagen.

Von Friedrich G. Knudtzon.

Mit Illustrationen.

Es ist das Schicksal der modernen statuarischen Kunst, daß ihre Aufgaben in einem nur zufälligen oder äußerlichen Verhältniß zum Leben und zur Cultur der Zeit stehen; und besonders gilt es von der Porträtstatue, der monumentalsten Art von Erzeugnissen der modernen Plastik, daß eben die monumentale Seite ihres Bestehens den wechselnden Strömungen der Zeit unterworfen ist. Was das Kaiserthum aufstellt, reißt die Revolution nieder; was eine Zeit vergißt oder verkennt, holt erst ein späteres Geschlecht wieder ein; und die Gewalthaber, die sich manchmal selbst ihre Monumente setzen, gehen gewöhnlich einer sanften Vergessenheit entgegen. Es trennen sich in solchem Falle das monumentale und das rein ästhetische Element eines Kunstwerkes; die Betrachtung hört auf, das erstere zu berücksichtigen, um nur das letztere in's Auge zu fassen, und die Frage der Schönheit gilt als einziger Maßstab für die Beurtheilung.

Kopenhagen besaß bis vor Kurzem nur zwei große Reiterdenkmale dänischer Könige, die auf den beiden schönsten Plätzen der Stadt aufgestellt sind; der eine ist ein Friedrich, der andere ein Christian; beide gehören aber zu den verdienstlosesten sämmtlicher oldenburgischen Regenten, und die Statuen beider werden in der gewöhnlichen Sprache des Volks nur nach den Reitpferden benannt; „das Pferd auf Königs Neu-Markt" und „das Pferd auf Amalienburg" sind selbst unter den gebildetsten Leuten unserer Tage ihre einzigen Benennungen. Während aber das Reiterbild Christians des Fünften als Kunstwerk gar keinen Werth hat, nimmt die Statue Friedrichs des Fünften unter modernen Werken ähnlicher Art eine sehr ansehnliche Stelle ein, und noch mehr: sie ist das Hauptwerk eines für seine Zeit bedeutenden französischen Künstlers, der eben, weil er hier, im wenig besuchten Norden,

die reifste und kräftigste Zeit seines Lebens verbrachte, das Schicksal hatte, von der Kunstgeschichte fast gänzlich übersehen zu werden und den ihm mit Recht gebührenden Ruhm zu verlieren. Der Name Saly's ist außerhalb seiner Vaterstadt Valenciennes und der gebildeten Kreise Kopenhagens kaum bekannt.

Betrachten wir erst in aller Kürze die Verhältnisse, unter welchen das Denkmal entstand, um dann das Werk selbst in's Auge zu fassen.

In Dänemark fand im Jahre 1746 ein Regentenwechsel statt, der den Ton und die Lebensweise im Lande gänzlich veränderte. König Christian VI. war gestorben und Friedrich V. bestieg den Thron. Während der sechzehnjährigen Regierung des Verstorbenen hatte ein strenger Pietismus im Lande geherrscht, dessen Wirkung eine höchst unglückliche gewesen war; der gezwungene Kirchengang und das Verbot aller Vergnügungen — selbst der Aufführung Holberg'scher Lustspiele auf der dänischen Bühne — hatten bewirkt, daß mannigfache Laster eingerissen waren, und hatten den König dem Volke entfremdet. Als er nun starb und sein junger lebensfroher Sohn den Thron bestieg — als Bälle und Concerte wieder gestattet wurden, die Bühne wieder eröffnet wurde, und man die eisernen Ketten entfernte, welche in den Zeiten des Vaters das königliche Schloß umgeben hatten, um das Volk in gehörigem Abstande zu halten, fühlte sich die Nation wie zu neuem Leben geweckt, und es gab kein Ende der Liebe und Huldigung, die man dem jungen Fürstenpaare zeigte. Noch mehr als der König war die Königin Louise der Liebling des Volkes; ihre Reise durch das Land, als sie zwei und ein halbes Jahr früher von England kam, um sich mit dem dänischen Kronprinzen zu vermählen, war ein wahrer Festzug gewesen, und ihr Empfang in Kopenhagen bildete den Höhepunkt des Festes. Wie sie nun den Platz an der Seite Friedrich's auf dem Thron einnahm, als man Jugend und Glück an der Stelle des steifen Reglements erblickte, kannte die Sympathie keine Grenzen; ein jeder neue Sprößling, mit welchem Louise das königliche Haus vermehrte, wurde mit Jubel begrüßt, und sie selbst wird in Büchern von Gleichzeitigen „ein Engel in irdischer Gestalt" genannt; die Entfremdung, welche die Alleinherrschaft gewöhnlich zwischen Volk und Monarch hervorbringt, wurde durch den Anblick der gesunden Humanität und des ehelichen Glückes der königlichen Familie beseitigt.

Diese schöne Jugendzeit in dem Leben Friedrich's V. schien beim ersten Anblick zugleich für das Land eine der glücklichsten zu sein. Alles schien zu gedeihen; der Handel blühte, Fabriken wurden errichtet, man hatte Frieden mit allen fremden Mächten, und hierzu kam noch dieß, daß das deutsche Element, welches dem Volke unheimlich gewesen war, sowohl im Lande als am Hofe eingedämmt wurde; man richtete den Geschmack und die Mode nach französischem Muster ein. Der Aufschwung war aber in der That nur ein scheinbarer; er wurde nicht durch Freiheit erzeugt, sondern durch mechanische Hebel derjenigen Männer, die in der Staatsmaschinerie ihren Sitz hatten, getragen. Keine freien Principien, wie die unserer Tage, waren es, die den Handel beförderten, die Seidenzucht hervorriefen u. s. w., sondern Monopole, Privilegien und Schutz gegen fremde Einfuhr thaten in Rücksicht hierauf für eine Zeit eine bethörende Wirkung, welcher der wahre Zustand des Reichthums und Glückes im Lande nicht entsprach. Der Bauer seufzte noch unter dem Drucke des Grundherrn, die Privilegien des Adels wurden erweitert, und auch der kostbare Hofhalt, der sein Vorbild im Hofe Ludwig's XV. hatte, legte sich drückend und schwer auf das Land. Indessen, wie gesagt, der Anschein eines glücklichen Zustandes war da und wurde noch durch die Erscheinung der freigebigen und volksfreundlichen König-

lichen Familie verstärkt, — als der erste Gedanke einer Verherrlichung des Königs durch ein Reiterbild auftauchte; er kam diesmal weder vom Volke noch vom Könige selbst, sondern von einem Künstler, der die Hoffnung hegte, mit der kostbaren Arbeit beauftragt zu werden.

Es hatte in Kopenhagen seit dem Anfange des Jahrhunderts die erste embryonische Form einer Kunstakademie existirt, die seit ihrem frühesten Bestehen im Sonnenschein der königlichen Gnade emporgewachsen war; sie wurde im Jahre 1738 von Christian VI. bedeutend erweitert und in ein neues Lokal gebracht, und endlich richtete sie Friedrich V. (1754) im Charlottenburger Schloß ein, in welchem sie noch heute ihren Sitz hat. Die Künstler, welche die Mitgliedsitze in dieser königlich dänischen Akademie inne gehabt hatten, waren während der ganzen Zeit größtentheils eingewanderte Fremdlinge, besonders Deutsche gewesen, die sich immer zur Aufgabe gesetzt hatten, dem regierenden Könige zu gefallen, um in seiner Gunst zu bleiben. Aus einem solchen Bestreben sehen wir auch den ersten Gedanken eines Denkmals Friedrichs V. hervorwachsen. Ein Nürnberger Künstler Namens Marcus Tuscher war darauf bedacht gewesen, den vorigen König Christian VI. durch einen Triumphbogen zu verherrlichen; Christian starb, und Tuscher's Inspiration neigte sich nun zu einer Reiterstatue Friedrichs V.; er gab im Jahre 1750 sein Projekt ein, nach welchem das Reiterbild des Königs auf einem Felsen, von Springbrunnen mit Tritonen und Delphinen und von allegorischen Figuren umgeben, errichtet werden sollte. Der Plan kam dem Könige und seinem Hofmarschall und Rathgeber, dem Grafen Adam Gottlob Moltke, nicht so übel vor; während sie ihn aber noch überlegten, starb Marcus Tuscher und hinterließ sein Projekt einem unbestimmten Nachfolger; indessen hatte sich aber der Geschmack geändert, und man suchte die neuen Kräfte zur Ausführung der Statue nicht mehr in Deutschland, sondern in Frankreich.

Noch in demselben Jahre, als Tuscher starb, wandte man sich durch den dänischen Gesandten in Paris an den französischen Bildhauer Bouchardon, um durch ihn einen tüchtigen Künstler für die Ausführung der Statue ausfindig zu machen; im Anfange des Jahres 1752 wurde mit Jaques François Josèphe Saly contrahirt, daß er nach Kopenhagen komme und da die Statue modellire. Er kam im Oktober 1753 an, wurde mit Auszeichnung empfangen und begann die Arbeit. Und während in ähnlichen Fällen die Frage der Kosten in vorderster Reihe steht, war diese hier leicht zu lösen. Graf Moltke bekleidete unter den vielen ihm vertrauten Aemtern auch dasjenige eines Präses der königlichen asiatischen Compagnie, einer der Handelsgesellschaften, die unter dem Schutze des Monopols emporblühten; als nun die Dividende für das Jahr 1754 eine sehr bedeutende gewesen war, unternahm es die Gesellschaft auf Vorschlag ihres Präses, die Kosten des Monuments auf sich zu nehmen, wozu der König seine allergnädigste Approbation gab

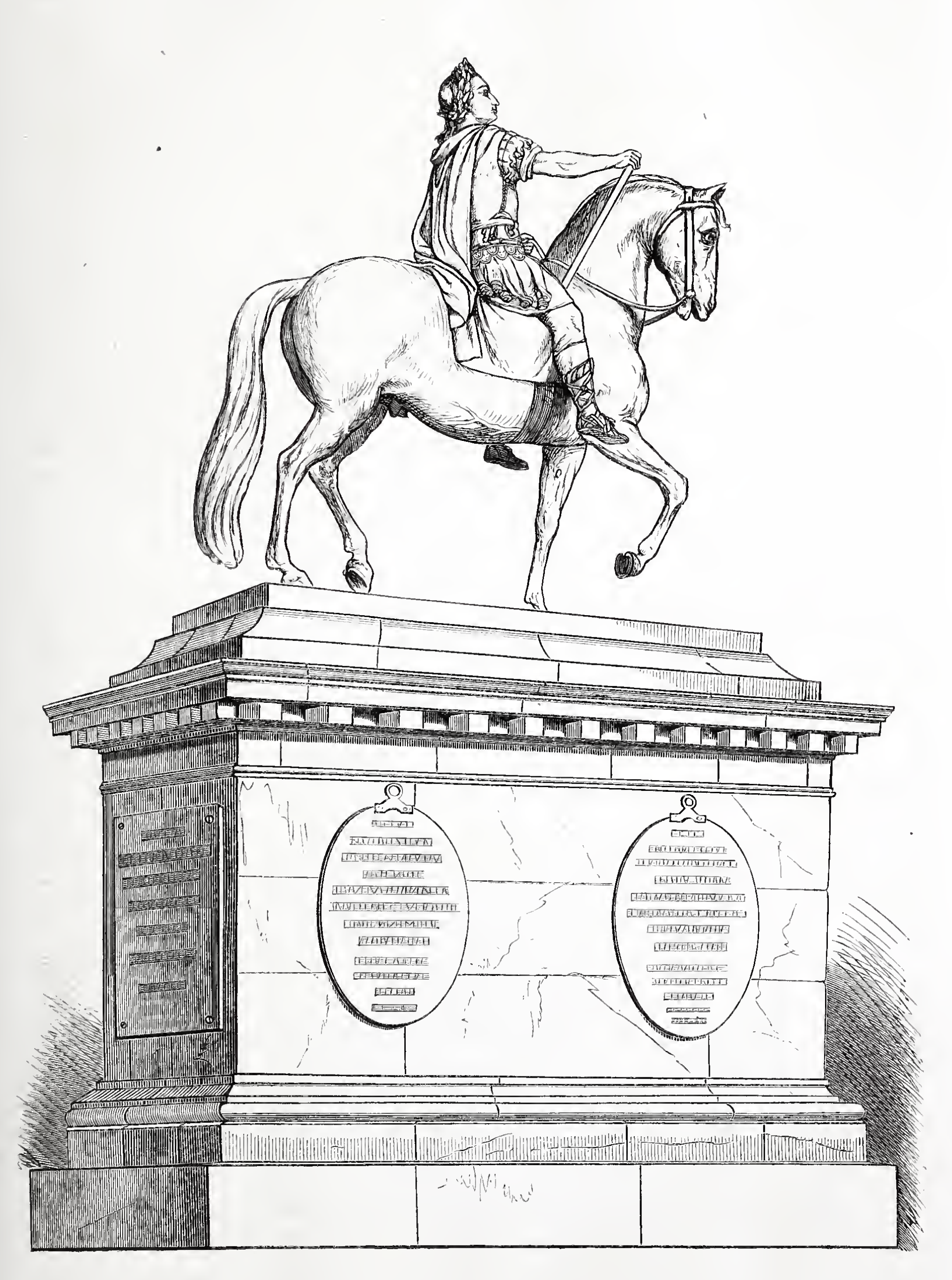
Allein unterdessen sah es in der königlichen Familie traurig aus, und das Verhältniß zwischen Volk und Monarch war nicht mehr dasselbe, wie im Anfange seiner Regierung. Schon unter dem strengen Regimente des Vaters hatte man beim jungen Kronprinzen Neigungen gefährlicher Art gespürt; diese wurden in den ersten Jahren seiner Ehe mit Louise glücklich unterdrückt, fingen aber doch schon am Ende des Jahres 1750 wieder an sich zu regen. Auf den häufigen Jagdpartien im Herbste gewöhnte sich der König an starke Getränke, die seine Constitution nicht vertrug, und zugleich gab er sich den rohesten Ausschweifungen hin; weder dem Volke noch der Königin konnte sein lasterhafter Wandel verborgen bleiben, zumal da derselbe einen immer öffentlicheren Charakter annahm. Als nun im Jahre 1751 dazu das neue Unglück kam, daß die Königin starb, eben

wie sie einen neuen Prinzen erhoffen ließ, so war damit der letzte Halt für den schwachen König hin; sein scandalöses Leben kannte nun keine Grenzen mehr, und die Indignation seiner Unterthanen vertilgte bald das durch die gemeinsame Trauer erregte Mitleid. Die Restzeit seiner Regierung ist durch ein immer tieferes Sinken seiner Persönlichkeit bezeichnet, in welches auch nicht seine spätere Ehe mit der braunschweigischen Prinzessin Juliane Marie rettend einzugreifen vermochte. Der schwache König hatte ein paar Freunde, die gewöhnlich an den Trinkgesellschaften Theil nahmen; von diesen Herren verlor einmal einer bei Gelegenheit einer solchen Orgie auf Schloß Jägersburg sein eines Auge; es hieß, er sei mit der Stirn gegen einen der großen Spiegel gerannt; bald wurde es aber bekannt, daß ihm der König mit einer solchen Gewalt sein Glas an den Kopf geworfen hatte, daß erst das Auge und dann der Spiegel zu Grunde ging. Noch schlimmer sah es aus, als im Jahre 1760 der Grundstein zu dem Fundamente für die Statue Saly's gelegt werden sollte. Man hatte den hundertjährigen Tag nach der Einführung der Souveränität für diese Feierlichkeit erwählt; der König lag zu der Zeit erkrankt auf dem Schlosse Fredensburg in Nordseeland, da er in einer betrunkenen Stunde durch einen Sturz vom Pferde sein eines Bein gebrochen hatte. Das Volk wüthete, aber die asiatische Compagnie behandelte die Sache mit aller möglichen Würde, ließ eine Medaille aus Anlaß des Tages prägen, und ihr Präses, Graf Moltke legte — sicher mit dem nöthigen Ausdrucke von Respect für seinen königlichen Herrn und Freund — den Grundstein zu dem Monumente. Es dauerte indessen noch acht Jahre, bevor die Reiterstatue auf ihr Postament gesetzt wurde, und in diesem Zwischenraume erlag König Friedrich im 43. Jahre seines Alters den Folgen seiner Laster; er starb unter Gewissensqualen, im Gefühle eines vergeudeten Lebens — „O, Louise, meine geliebte Louise!" seufzte er einmal auf dem Todtenbette, „wirst Du mich auch wieder erkennen, oder wirst Du Dich mit Verachtung von mir wenden?" — Ein paar Stunden vor seinem Dahinscheiden sagte er mit einem tiefen Seufzer: „O Gott, ich verlasse die Welt in meinem besten Alter und habe doch, seitdem ich die Liebe meiner Unterthanen überlebt habe und ihre Thränen und Seufzer über mich bringe — obwohl dem Triebe und Willen meines Herzens zuwider — allzulange gelebt!" [1])

Wenden wir uns nun dem Künstler zu, dessen Aufgabe es war, diesen König in einem monumentalen Werke zu verewigen, und für den die Annahme dieses Auftrags so verhängnißvoll ward, daß er in seiner Laufbahn unterbrochen und — wie es scheint — für immer in seiner künstlerischen Thätigkeit gelähmt wurde.

Bevor Saly durch Bouchardon das Angebot von dem dänischen Hofe empfing, hatte er bereits in Frankreich die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Er war 1718 geboren, hatte schon in seinem zweiundzwanzigsten Jahre alle vier Preise der Akademie errungen und bekam 1740 einen Platz in der französischen Akademie in Rom. Seine Arbeiten gingen zunächst in klassischer Richtung; auf Grund eines Werkes, welches einen Faun mit der Rohrflöte darstellte, wurde er als Mitglied in die Pariser Akademie aufgenommen; 1752 wurde er Professor. Für seine Vaterstadt Valenciennes modellirte er unentgeltlich eine neun Fuß hohe Statue Ludwigs XV., und bekam, nachdem er sie vollendet hatte, von der Obrigkeit und den Behörden der Stadt verschiedene Ehrengaben. Seine Bahn hatte also glänzend begonnen, als er — erst fünf und dreißig Jahre alt — die Hauptstadt Friedrichs

1) Charlotte Dorothea Biehl: Historiske Revue. — Nyt historisk Tidskrift.



Saly's Reiterdenkmal Friedrichs des Fünften in Kopenhagen.

des Fünften betrat. Ebenso war der Empfang in Kopenhagen. Er bekam nicht nur Wohnung und Atelier in Charlottenburg, sondern als im Jahre nach seiner Ankunft der Direktor der Akademie starb, erwählte man — 1754 — Saly zu seinem Nachfolger. Auch scheint er nebst seinen wirklichen Qualitäten eine gewisse Fähigkeit, sich geltend zu machen, besessen zu haben; als Direktor verstand er sehr wohl sein Ansehen zu erhalten und führte Neuerungen nach französischem Muster ein. Gleichzeitig arbeitete er langsam vorwärts an seiner Statue; er legte — 1755 — die kleinere Skizze vor, die, noch in Uebereinstimmung mit Tuscher's Plan — welcher später wegen seiner Kostspieligkeit aufgegeben wurde — von allegorischen Figuren, Tritonen u. s. w. umgeben war. 1756—57 führte er das „kleinere Modell" aus, d. h. die Statue in halber Größe, aber erst im Jahre 1764 war das kolossale Modell fertig. Die Verspätung war theils in der Schwierigkeit begründet, einen tüchtigen Gießer zu finden, mit dem Saly während des Modellirens zu conferiren wünschte, theils darin, daß der Herr Direktor sich in seiner Würde wohl befand und deswegen keine große Eile hatte, von Kopenhagen fortzukommen. Als dann das Werk vollendet war, lud er sämmtliche Mitglieder der Akademie ein, seine Arbeit zu sehen, und das Urtheil der Versammlung, — welches Saly als Zusatz zu dem Protokolle sich ausbat — schließt mit den Worten, „daß, wenn man dieß Kunstwerk mit allem dem Vollkommensten, was in seiner Art bis zu der Zeit gemacht wäre, vergliche, so müßte man sagen, daß es Nichts gäbe, was ihm nahe käme."

Dieß war die glänzendste Höhe, zu der Saly's Stern sich erhob: von Oben die königliche Gnade, von Unten einstimmige Anerkennung, und von Seite der asiatischen Compagnie prompte Zahlung. Es trafen aber in den nächstfolgenden Jahren zwei Umstände ein, welche hinreichten, um diese ganze Herrlichkeit zu vernichten; der eine war der Tod des Königs — 1766 —, nach welchem Alles, was seine Statue anbelangte, bedeutend in den Hintergrund geschoben wurde; der andere war eine brutale Scene, die aus Anlaß des Gusses vorfiel. Als man nach vielen Schwierigkeiten einen Gießer von Paris bekommen hatte, einen Monsieur Gorr, als viele Vorbereitungen zu Ende waren, ging auch der Guß in Gegenwart der Mitglieder der asiatischen Compagnie und ihres Präses, des Grafen A. G. Moltke, vor sich; die Form wurde weggenommen, und man hatte Grund, das beste Resultat zu erwarten. Saly aber äußerte sein Mißvergnügen, indem er sagte, daß, besonders an den Köpfen des Königs und des Pferdes, Fehler vorgekommen wären, die ihm die Arbeit der Ciselirung vergrößern würden. Monsieur Gorr, der ein roher und brutaler Mensch war, ließ sich in keinen weiteren Discurs darüber ein, sondern fiel Saly auf offenem Platze an und prügelte ihn vor den Augen Aller mit einem Tau-Ende durch. Es darf angenommen werden, daß diese Tracht Prügel höchst verhängnißvoll in dem Leben Saly's gewesen ist; ein Franzose des achtzehnten Jahrhunderts ist es ja, mit dem wir es hier zu thun haben, ein Mann also, der sein Höchstes in den äußerlichen Zeichen der Ehre fand, und der überdies noch Fähigkeiten besaß, die wohl geeignet waren, so lange das Spiel gut ging, seine Persönlichkeit in ein glänzendes Licht zu stellen, die aber, sobald eine Krisis eintrat, ihn um so eher um allen Halt bringen mußten. So viel ist sicher, daß sich ungefähr von dieser Zeit an eine Veränderung datirt, sowohl in Saly's Art, sich zu benehmen, als in der Ehre, die man ihm erwies. Er legte im Jahre 1771 das Direktorat der Akademie nieder, weil man aufgehört hatte, ihm dieselbe Rücksicht zu zeigen wie früher; auch schien es für Saly keinen Grund eines längeren Verweilens in Kopenhagen zu geben, nachdem er — 1770 — die Ciselirung der Statue

vollendet hatte. Was ihn aber zurückhielt, war die Hoffnung auf ein größeres Künstlerhonorar, dessen Erwirkung er dem Grafen Moltke anheimgestellt hatte. Er vermeinte, daß, wenn man die übrigen großen Kosten bei der Statue berücksichtigte, — die asiatische Compagnie hatte nämlich im Ganzen 590,836 dänische Thaler bezahlt — eine solche Remuneration etwa auf 300,000 Francs festgesetzt werden könne, in welcher Summe er eine Entschädigung für seinen verlängerten Aufenthalt in Kopenhagen sehen würde. Der asiatischen Compagnie gefiel es, dem Künstler — eine Ehrenerklärung zu votiren; wegen der geringen Einnahmen zog man es aber vor, mit dem Honorar für ihn zu warten, bis sich die Zeiten gebessert hätten. Im Jahre 1772 sehen wir Saly sein Ersuchen erneuern, aber mit der Ermäßigung von mehr als der Hälfte, indem er sich nun nur 50,000 dänische Thaler erbat. Im nächsten Jahre beschloß die Compagnie, ihm 8000 Thaler zuzugestehen; allein Saly bat nun blos um 12,000 — um 10,000, und wir wissen nicht, inwieweit er diese letzte Summe erreichte; sicher ist es aber, daß er im Jahre 1774 Kopenhagen verließ und nach Paris ging, wo er nach zwei Jahren starb [1]).

Wenn wir diesen hohlen Franzosen betrachten, dessen Ehr- und Selbstgefühl so leicht durch eine rohe Handgreiflichkeit in Stücke zerfiel, und wenn wir auf der andern Seite jenen schwachen und weichlichen dänischen König in's Auge fassen, der trotz der ursprünglichen Gesundheit seiner Natur derselben hohlen Form nachging — dann reizt es uns wohl, diese beiden auf dem Punkte zu beobachten, wo sich ihre Lebensbahnen kreuzten. Ein jeder gab dem andern, was er suchte, und beide suchten dasselbe, die Ehre. Wir haben gesehen, wie wenig Saly sich in jener Ehre, die ihm der König gab, zu behaupten wußte; wir werden jetzt sehen, welche Ehre er ihm von seiner Seite zu geben vermochte. Dies ist es, was wir aus der Reiterstatue, die auf Amalienburg steht, herauslesen müssen, einem der Zeugen, die fast unversehens in die Reihe unserer historischen Monumente hineinkamen. Eine jede Porträtstatue hat etwas vom Künstler und etwas vom Dargestellten, sie ist ein Sichaussprechen des Einen über den Anderen. Betrachten wir sie denn, wie sie vor unseren Augen steht, und sehen wir, was sie von einem jeden der Beiden enthält, was vom Könige und was vom Künstler.

Amalienburg ist ein Platz, dessen Umfang ein reguläres Achteck bildet. Vier von den einander gegenüberliegenden Seiten sind von Straßen durchbrochen, die anderen nehmen vier massive Paläste ein, welche also ebenfalls einander kreuzweise gegenüberliegen, und von denen ein jeder in den von den Straßen durchbrochenen Seiten des Platzes zwei niedrigere Dependenzen hat. Die Gebäude, die von Saly's Vorgänger als Direktor der Akademie, Nicolai Eigtved, aufgeführt sind, breiten sich mit standesgemäßer Würde aus und sind in einem mäßigen Rococco gehalten. Weil sie aber einander ganz gleich sind, kommt ihnen Saly's Statue, die in der Mitte des Platzes steht, sehr zu Gute, sie zieht das Auge auf sich und führt es befreiend in die Höhe aus der sonst einförmigen Umrahmung hinaus. Ohne die Statue würde Amalienburg kaum dem Vorwurf des Langweiligen entgehen; jetzt ist sie der schönste Platz der Stadt.

Das Auge wird, sagen wir, bei der Betrachtung der Statue in die Höhe geführt; dieß mag wohl von allen Statuen auf erhöhten Postamenten gelten, speciell aber gilt es von Saly's Werke. Indem wir unsere Betrachtung von unten anfangen, bemerken wir

---

1) Ausführlicheres über Saly's Leben und Werke findet sich bei J. M. Thiele: Kunstakademiet og Hestestatuen paa Amalienborg, Kjöbenhavn 1860, welcher Schrift wir die hier gegebenen Data entnommen haben.

erst, daß das graue marmorne Postament außerordentlich schwer und besonders hoch ist; an den beiden Breitseiten führen die ovalen Inschrifttafeln das Auge aufwärts, und das schwer ausladende Gesims läßt schon erwarten, daß es ein massives Werk ist, welches das Fußgestell trägt.

Das Pferd schreitet vorwärts in einem langsam wiegenden Paradeschritt; es hat eben sein linkes Vorderbein und rechtes Hinterbein auf den Boden gesetzt und wirft die beiden entgegengesetzten Beine mit einer imponirenden Gravität vor. Der Körper ist schwer und ziemlich kurz; der lange Hals biegt sich in die Höhe, indem er sich zu einer starken Rundung formt, über welche die Mähne zur linken Seite hinabfällt. Die Brust ist breit und schwer, der Kopf klein, und sein unterer Theil unter den gebogenen Hals zurückgezogen. Der Schwanz ist sehr lang und reich und oben in einem auffälligen Grade frei vom Körper abgespreizt. Das ganze Pferd vereinigt mit einer großen Einfachheit eine nicht geringe Massivität; es hat etwas Ruhiges und Gezähmtes an sich, was besonders durch eine leichte Beugung des Kopfes und des Halses zu rechten Seite an den Tag tritt, und dazu noch eine gewisse Anspruchslosigkeit, als möchte es das betrachtende Auge nicht an sich selbst fesseln, sondern es vielmehr auf den königlichen Herrn hinleiten, der auf seinem Rücken sitzt.

Der König führt es an einer einfachen Trense und sitzt nur auf einer einfachen, über den Rücken hingeworfenen Decke. Er ist als römischer Imperator gekleidet: Sandalen mit Kreuzbändern, das nackte Unterbein hinauf, kurze Beinkleider, ein Unterkleid, das in Falten mit Fransen vom Gürtel hinabfällt, und über die Schulter ein kurzer Mantel, der den Rücken in wenigen und einfachen Falten bedeckt. Was ihm besonders seine königliche Haltung verleiht, ist die Weise, wie er sitzt; die Beine legen sich leicht an die Seiten des Pferdes, er ruht im Sitze und macht den Eindruck einer natürlichen Sicherheit im Ritte. Nun lehnt er sich aber mit einer leichten Beugung des Oberkörpers zurück, hält die rechte Hand vorwärts hinauf und umfaßt mit ihr einen kurzen Stab, dessen unteres Ende auf seinem Schenkel ruht. Ueber diese seine aufgehobene Rechte hinaus wirft er einen stolzen Blick aus seinen großen antikgeformten Augen wie im Bewußtsein des höheren Ursprungs des Königthums. Ein leichtes Lächeln spielt ihm um den Mund; er beugt den Kopf leise zurück, und um das Haupt bis zum Nacken herab liegt ihm der Lorbeerkranz als eine Bestätigung seiner Erhabenheit über seine Unterthanen in der irdischen Welt.

Es fällt uns gleich in die Augen, daß Saly, als er dies in mehreren Rücksichten so hervorragende Werk schuf, von dem Gedanken des Königlichen beseelt war; und es ist zunächst schon als etwas Beachtenswerthes anzuführen, daß es überhaupt einen solchen Gedanken gegeben hat, der, durch den Künstler in sein Werk hinausströmend, ihm das Schaffen dieses letzteren zu einer wahren Befreiung gemacht hat. Es fragt sich aber ferner, wie und inwieweit dieser beseelende Gedanke die verschiedenen Elemente der Form hat durchdringen und bewältigen können, und wir bemerken dann gleich, daß Saly's Hauptinteresse auf die Komposition selbst gerichtet war. Um die Totalwirkung und das Zusammenspiel der Linien war es ihm vor Allem zu thun, und wir wissen auch, daß er darauf ein eingehendes Studium richtete, wobei ihm aus den königlichen Ställen zwölf Pferde zur Verfügung standen, die er sich von Reitknechten verschiedener Statur und Größe vorparadiren ließ. Dagegen ist seine Behandlung der Oberfläche leichterer Art; er modellirt mit einer gewissen Flottheit und Breite, aber mit geringem Interesse für das Detail, was auch der das Ganze beherrschenden Idee kaum entsprechen würde. Das Leitende

für seine Darstellung war der Ausdruck des Herrscherthums, und dieß giebt sich kund sowohl im Pferde als auch im Reiter; der Typus des ersteren — des etwas kurzen Thieres mit den zusammenschließenden senkrechten Linien des Kopfes und des Schwanzes — war geeignet, das Auge zu sammeln und aufwärts zu führen. Das Nämliche gilt von der Art des Vorschreitens; indem sich das Thier elastisch in den Fesseln wiegt, ist seine Bewegung mehr senkrechter als horizontaler Art. Saly erzählt selbst in seinem im Jahre 1771 in Kopenhagen erschienenen „Traité de la statue équestre“, daß er lange zwischen dem Galopp und der jetzt erwählten Gangart schwankte, und eben dieses Tempo des Rittes war ganz dazu angethan, seiner Idee des Königlichen zu dienen. Der freie Trab z. B., der die Pferdebeine in großen Winkeln im Verhältniß zum Körper zeigt und dadurch das Auge in die Weite führt, von wo es dann manchmal nur durch einen Sprung auf den Reiter zurückkehrt — eignet sich wohl für die Darstellung der kräftigen, nach außen gewandten Energie — eines Feldherrn z. B. — wogegen die Gangarten, in welchen die Beine das Auge über den durch den Umkreis des Postamentes begrenzten Mikrokosmus nicht hinausführen, wie ein solcher wiegender „petit pas“, gerade dazu geeignet sind, die Betrachtung zu sammeln und auf den Reiter selbst hinzuleiten. Er sitzt dann da in seinem activitätslosen, sich selbst genügenden Dasein, dem der Betrachter eine um so höhere Bedeutung unterschiebt. Auf diesem Punkte treffen wir die hauptsächlichsten Verdienste in Saly's Werke: die Weise, wie der König auf dem Pferde sitzt, seine Art, über die Menge hinauszuschauen, und vor Allem seine majestätische Haltung sind Elemente, die man in der ganzen Geschichte der plastischen Kunst kaum weit übertroffen findet.

Wenn Saly also die Hauptwirkung seines Werkes auf den König sammeln wollte, welches war dann damit sein Gedanke? Wünschte er nach seinem besten Vermögen zu der Verherrlichung eines Fürsten beizutragen, dem er selbst so viele Auszeichnungen verdankte und den er noch nach dem Tode seinen „bienfaiteur“ nannte? Und war es um einer solchen Verherrlichung willen, daß er ihn in römischer Kaisertracht darstellte und ihm den Lorbeerkranz auf das Haupt legte? Oder war nicht vielmehr der Mann nur da, um der Kleider willen, und wollte der Künstler auf sein stolzes Thier eine von jenen Gestalten aus dem Alterthum setzen, deren wirkungsvolles Kostüm er während seines Aufenthaltes in Rom so gute Gelegenheit zu studiren gehabt hatte? Wir haben von dem Sohne des Königs, von dem jungen Kronprinzen, einen Beitrag zur Beantwortung dieser Frage; er begleitete als zehnjähriger Knabe seinen Vater, Friedrich V., als dieser im Jahre 1758 das kleine Modell besah, und er äußerte bei der Gelegenheit gegen Saly: „Cela est fort beau, mais vous avez fait mon Papa plus grand qu'il n'est“. Saly erzählt dieß selbst in seinem Traité, indem er zugleich das Recht des Künstlers zu einem solchen freien Verfahren behauptet, und er hat in der kolossalen Figur die nämliche Abweichung von der Natur beibehalten. Friedrich V. war von Wuchs ein ziemlich kleiner Mann, Saly hat ihn aber als ziemlich lang im Oberkörper dargestellt, und dies zwar theils um der königlichen Haltung willen, theils aber auch damit der Kopf des Reiters hinlänglich über demjenigen des Pferdes hervorrage. Der Reiter, den Saly auf sein Pferd gesetzt hat, ist um kurz zu sprechen, im Wesentlichen eine Decorationsfigur; den König in aller Allgemeinheit, nicht aber speciell Friedrich V. hat er darstellen wollen, und wäre er unter der Regierung eines der letzten Monarchen nach Kopenhagen gerufen worden, dann hätte die Statue gewiß im Wesentlichen das nämliche Aussehen bekommen.

Wenn also der moderne Künstler in der Porträtstatue von Hause aus auf eins von

diesen beiden angewiesen ist: entweder in unmittelbarer Weise von dem monumentsetzenden Gedanken ausgehend die Porträtähnlichkeit in der zeitgemäßen Tracht — trotz des unplastischen Charakters derselben — darzustellen, oder die Harmonie der monumental sich aufbauenden und von allen Seiten dekorativ zusammenwirkenden Linien als die nächste Aufgabe anzusehen und so — manchmal mit Verzicht auf die Porträtähnlichkeit — ein statuarisches Werk in antikem Stil zu schaffen, — dann müssen wir im vorliegenden Falle zufrieden sein, daß Saly von diesen beiden Verfahrungsarten die letztere wählte. Er schuf dadurch ein vorzügliches plastisch-dekoratives Werk, das, zwar ohne ein starkes künstlerisches Gefühl in sich zu tragen, doch in seiner Wirkung bedeutend und imponirend ist. Es enthält nichts, was speciell an Friedrich V. erinnert, ausgenommen die Gesichtszüge, welche in Hochmuth über uns hinausschauen, und — den Namen. Die künstlerische Idee brachte Saly aus Frankreich mit, wo seit den Zeiten Ludwig's XIV. bis zu der Revolution die Vorstellung des Königlichen stärker als zu irgend einer Zeit an irgend einem Orte gelebt hat. Die Ehre, die er in der That dem dänischen Könige durch eine statuarische Verherrlichung erweisen konnte, war nur eine geringe; denn so sehr auch jener Alles, was französisch war, sich zum Modell nahm, wurde er doch, als seine und Saly's Lebensbahn sich kreuzten, nur der Anlaß dazu, daß ein französischer Gedanke hier in Dänemark Form gewann; und für dasjenige, worauf die dänische Nation immer als das Friedrich V. in's vortheilhafteste Licht Setzende sehen wird: das Gesunde in seiner vorübergehenden Liebe zu der jungen Königin, das Anspruchslose in seinem Hervortreten vor dem Volke und die aufrichtige Reue in seiner Todesstunde — dafür hatte weder Saly noch die Skulptur überhaupt ein Organ. Dasselbe bedarf aber auch keines Denkmals in Bronze, sondern mag einen bescheideneren Platz in den Jahrbüchern der Geschichte finden.



Streifzüge im Elsaß.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

IX.

St. Stephan und St. Thomas in Straßburg. — Bildwerke in St. Wilhelm. — Meister Wölfelin. — Eschau. — Dom Petri. — Mutzig. — Altorf. — Andlau. — Hagenau. — Walburg. — Surburg. — Altenstadt. — Weißenburg.

(Schluß.)

Von sehr abweichendem Charakter ist die Spitalkirche St. Nicolaus. König Heinrich, der Sohn Friedrichs II., hatte den Prämonstratenser-Mönchen, denen das Spital zugewiesen war, im Jahre 1255 die Pfarrei der auf hohenstaufischem Grund und Boden angelegten Vorstadt Königshofen übergeben [1]. Damit war offenbar die Veranlassung zum Kirchenbau geschaffen, der nun nicht mehr lange auf sich warten ließ. Wir finden hier direkten Einfluß französischer Frühgothik, etwa der Kathedrale von Paris nach Umbau ihrer oberen Langhauspartien. Die Pfeiler sind bloße Rundsäulen mit Laubwerkkapitellen und kräftigem Abacus in Form eines schräggestellten Quadrates mit abgeschnittenen Ecken, das einem Mittelschiffdienste Auflager gewährt; nur das östlichste Paar besteht aus cantonnirten Rundpfeilern mit vier Diensten. Die Fenster sind zweitheilig, die des Chors sind den Oberfenstern von Notre-Dame zu Paris nachgebildet, ihre Pfosten endigen weit unterhalb des Bogenanfangs, und ihnen folgt ein auffallend großer oberer Kreis, der durch einen Fünfpaß belebt wird. Ueber dem ersten Quadrat des langgedehnten, fünfseitig schließenden Chors, der unmittelbar an das Langhaus stößt, steigt der Thurm in die Höhe, den im Innern schwere Auskragungen, durch derbe Spitzbogenfriese in Verbindung gesetzt, ankündigen. Der Bau erscheint im Wesentlichen als ein fremdes Product auf deutschem Boden und ist offenbar dem unmittelbaren Zusammenhange der Prämonstratenser-Mönche mit dem Mutterlande ihres Ordens zu danken.

Am nördlichen Saum des Hagenauer Waldes liegt die Benedictinerabtei Walburg. Die jetzt vorhandene Kirche ist ein kleiner spätgothischer Bau, der 1456 begonnen ward. Sein wichtigster Schmuck sind die 1461 gefertigten schönen Glasmalereien im Chor, welche durch Abbé Straub eine eingehende Würdigung erfahren haben [2]. Das Sacramentshäuschen, das seit der Revolution zertrümmert umherlag, ist in jüngster Zeit restaurirt worden. Seine gewundenen Giebel, sein ganz naturalistisches Astwerk deuten auf den Anfang des 16. Jahrhunderts; die Figuren sind völlig neu. Kürzlich hat man auch die

1) Schöpflin, Alsatia ill., II, S. 353 ff.

2) Analyse des vitraux de l'ancienne collégiale de Haslach et de l'ancienne abbaye de Walbourg. Caen 1860.

Wandgemälde im Chor, die früher, nach den Notizen elsässischer Schriftsteller, schwach durch die Tünche schimmerten, aufgedeckt, um sie zu restauriren, d. h. ganz und gar zu übermalen. Diese Maßregel ist im höchsten Maße beklagenswerth. Man erblickt unterhalb der Fenster, in mehr als lebensgroßen Gestalten, dreizehn Apostel, Paulus mit den Uebrigen, und die vier Kirchenväter, mit Spruchbändern, die lateinische Inschriften enthalten. In Charakter und Motiven weisen sie sichtlich auf den Stil des Hans Baldung Grien hin. Von dem größten Maler, den Straßburg im 16. Jahrhundert besaß, war bisher im Elsaß keine einzige Arbeit nachzuweisen. Hier hat man nun ein Werk, das möglicherweise auf ihn zurückgeht, aber bei dem Zustande der Bilder ist nicht mehr zu entscheiden, ob er selbst der Urheber war, oder ob nur Motive aus seinen Holzschnitten von einem Nachahmer frei benutzt worden sind.

Wenn man von hier durch den Wald wandert, nach der nächsten Bahnstation Sultz, kann man Surburg mit seiner alten Kirche berühren. Sie ist eine kreuzförmige romanische Basilika mit drei Apsiden und dem Wechsel von Pfeilern und Säulen im Langhause, einer Anlage, die mit Ausnahme von Lautenbach bei Gebweiler sonst wohl kaum im Elsaß vorkommt.

Die nördlichste Stätte der deutschen Kunst im Elsaß ist endlich Weißenburg. In der berühmten Abtei dichtete der Mönch Otfrid zur Zeit König Ludwigs des Deutschen sein gereimtes Evangelienbuch, dessen Handschrift in der Hofbibliothek zu Wien, eine von Otfrid selbst corrigirte Reinschrift, zugleich durch die paar rohen Zeichnungen eines der ältesten datirbaren Documente der deutschen Malerei bildet. Vom Kloster aus wurde dann auch die Baukunst gepflegt. Kaum eine Stunde von da liegt das Dorf Altenstadt mit einer alten romanischen Kirche. Sie ist eine kleine, flachgedeckte Pfeilerbasilika, die Pfeiler sind durch Abfasung und Kehlung der Kanten gegliedert, das ehemalige Querhaus ist jetzt in einen gerade geschlossenen, gothisch gewölbten Chor mit niedrigeren Nebenräumen verbaut. Aus der Vorhalle im Unterbau des westlich vorgelegten Thurmes führt ein alterthümliches Portal in das Innere, nur mit Pfosten, Sturz und Tympanon, ohne weitere Gliederung von Wandung und Ueberwölbung, aber mit der Inschrift:

HOC QVI COENOBIVM CVPITIS TRANSIRE DECORVM
POSCITE SVPREMAM ABBATI VENIAM LIVTHARDO.

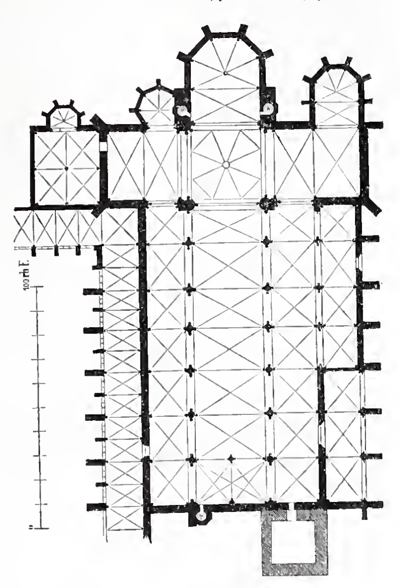
Abt Luithardt von Weißenburg (1002—1032) [1]) ist also der Erbauer, aber die Vollendung des Baues fällt sicher etwas später.

Auch die Kirche St. Peter und Paul zu Weißenburg hat noch einige romanische Bestandtheile. Unsymmetrisch vor der Westseite steht ein viereckiger Thurm mit alterthümlichen Formen und ungleichartigem Mauerwerk, laut Inschrift vom Abte Samuel errichtet, dessen Kirchenbau im Jahre 1074 geweiht ward [2]). Oestlich vom Kreuzgang liegt noch eine gleichzeitige, jetzt profanirte, kryptenartige Kapelle, mit Würfelknäufen an den Säulen, vier Jochen und drei gleich hohen, gewölbten Schiffen [3]).

Der Bau Samuel's wurde unter dem Abte Edelin (1262—1293), der vielleicht ebenfalls Architekt, nicht blos Bauherr war, durch eine stattliche gothische Kirche ersetzt [4]).

1) Vgl. das Verzeichniß der Aebte, Bulletin I, S. 217.
2) Gérard, a. a. O., I, S. 27.
3) Bulletin, II, 13. Notiz des Architekten Morin, mit Abbildung.
4) Zeuss, Traditiones possessionesque Wisenburgenses, Spirae 1842. Lübke, Allg. Bztg., 1866. S. 362, Tf. 43. — V. Guerber, im Bulletin, II. série. I. vol., mémoirs, p. 169. — Ohleyer, die Kirche zu St. Peter und Paul in Weißenburg, 1863.

Chor und Querhaus wurden 1284 vollendet und 1288 geweiht, Anfang des 14. Jahrhunderts kam dann das Langhaus zu Stande. Im Innern wirkt die unsymmetrische Anlage der beiden Nebenchöre höchst pikant; die kleinere Kapelle der unschuldigen Kinder ist dicht neben den Hauptchor gerückt, die größere Marienkapelle steht südlich ganz am Ende des Querhauses. Nicht minder originell ist der Grundriß des Langhauses; an der Südseite zieht sich eine Verdoppelung des Seitenschiffes entlang, aber nur an den vier östlichsten Jochen; dann folgt als Fortsetzung eine dreibogige offene Vorhalle, die den Haupteingang enthält. Er war hierher verlegt worden, da sich diese Seite gegen die Stadt wendet und die Westseite ohnehin durch die Stiftsgebäude verbaut war. Nördlich nimmt der Kreuzgang die Stelle dieser Seitenschiff-Verdoppelung ein und ist, ebenso wie diese, gemeinsam mit dem inneren Seitenschiffe überwölbt.



Münster zu Weißenburg. Grundriß.

Da die Pultdächer derselben nun sehr hoch ansteigen, können die Oberlichter nicht groß sein. Die großen viertheiligen Fenster sind daher als Blenden bis nahe zum Scheitel der Arkaden herabgeführt, und nur ihr oberes Spitzbogenfeld ist durchsichtig. Cantonnirte Rundpfeiler mit vier Diensten tragen die Gewölbe, die Vierungspfeiler, nach demselben Princip gebildet, zeigen ein paar höchst lebendige kauernde Figürchen unter den hier ausgekragten Diensten, eine gut beleuchtete Kuppel steigt über der Vierung auf. Die zweitheiligen Fenster der Chors gehören noch der strengeren Gothik, die der Marienkapelle dem 14. Jahrhundert an. Im südlichen Kreuzarm strahlt ein reiches Radfenster. Das Innere ist bei mäßiger Höhe von höchst wohlthuendem Verhältniß, die Formen sind völlig entwickelt, aber maßvoll und bescheiden.

Das Aeußere wirkt bei großer Einfachheit originell durch die südliche Vorhalle, dann dadurch, daß die Strebebögen nicht sichtbar, sondern in den hohen Seitenschiffdächern verborgen sind, endlich durch den imposanten frühgothischen Vierungsthurm. Dessen unteres Geschoß ist noch durch Lisenen und Bogenfriese gegliedert, das obere schließt in acht Giebeln, von denen vier durch streng gegliederte zweitheilige Fenster belebt werden, während an den vier andern Treppenthürmchen aufsteigen. Wie der Helm einst aussah, kann man in Sebastian Münster's Cosmographey sehen; im dreißigjährigen Kriege ward er zerstört und ist jetzt durch einen abscheulichen zopfigen Aufsatz ersetzt. Von besonderer Schönheit ist endlich noch der jetzt in Restauration begriffene Kreuzgang, vom Anfang des 14. Jahrhunderts, mit dreitheiligen Oeffnungen, drei einander gleichen Sechspässen im oberen Bogenfelde und sehr lebendigem Blattwerk an den Pfostensäulchen. Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts rührt der an das nördliche Querhaus gelehnte Kapitelsaal mit schlanker Mittelsäule und kleinem Chörlein her.

Durch Professor Ohleyer sind vor mehreren Jahren Ueberreste von Wandmalereien im Innern der Kirche entdeckt worden, die dem 14. Jahrhundert angehören und den umfangreichsten Cyclus dieser Art im Elsaß ausmachen. In der Kapelle der unschuldigen Kinder am nördlichen Querhausarme sind der Kindermord und die Ausgießung des hei-

ligen Geistes zu sehen; in dem Marienchor, außer anderen unkenntlichen Darstellungen, Eccehomo, Kreuzigung und Tod der Jungfrau. Im Südquerhaus, zwischen dieser Kapelle und dem Hauptchor, ein kolossaler Christophorus mit dem Christuskinde; die zwei Köpfe noch sichtbar, aber restaurirt. An der Südwand, unter dem schönen Radfenster, und fortgesetzt an der Westwand drei Bilderreihen: Zunächst die Passion, von der Erweckung des Lazarus bis zur Ausgießung des heiligen Geistes und zum jüngsten Gericht; die große Kreuzigung geht durch zwei Reihen. Dann folgen die sieben Werke der Barmherzigkeit. Ueber das Dekorative und Handwerksmäßige gehen diese Wandbilder ebensowenig wie alle sonst im Elsaß erhaltenen Reste hinaus. Gerade um die Mitte des 14. Jahrhunderts hatte das Elsaß einen berühmten Maler hervorgebracht: Nicolaus Wurmser von Straßburg, der etwa seit 1359 im Dienste Kaiser Karl's IV. in Prag stand. Die Werke, die muthmaßlich auf ihn zurückzuführen sind, nämlich diejenigen Arbeiten in der Burg Karlstein, welche ein unverkennbar deutsches, ja rheinisches Gepräge haben, die apokalyptischen Darstellungen in der dortigen Collegiatkirche Mariä Himmelfahrt, namentlich das noch einigermaßen erhaltene Bild des geflügelten Weibes mit dem Kinde, vom Strahlenkranze umgeben und vom siebenköpfigen Drachen bedroht, stehen auf einer ungleich höheren künstlerischen Stufe.

Hiermit sollen die „Streifzüge im Elsaß“ ihren Abschluß finden. Durch mehrere Jahre hindurch waren mir gelegentliche Wanderungen in dem schönen Lande eine liebgewordene Gewohnheit. Gerade durch die besondere Richtung meiner wissenschaftlichen Studien hatte ich mich am Oberrhein heimisch gefühlt. Jetzt mahnt mich die äußere Entfernung von ihm, allmählich auch mit diesen Arbeiten abzuschließen. Die Aufgabe der hier veröffentlichten Berichte konnte nicht sein, die künstlerische Vergangenheit des Landes erschöpfend zu behandeln. In einem Buche: „Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß“, das sich im Druck befindet, habe ich meinen Studien eine mehr abgerundete Form zu geben versucht. Ich hoffe, daß noch manche andere wissenschaftliche Kräfte in Deutschland dem wiedergewonnenen Lande, das von altersher ein Kunstland war, ihr Interesse zuwenden werden. Es ist unsere Pflicht, auch in dieser Beziehung unseren geistigen Zusammenhang mit dem Elsaß zu wahren oder wiederherzustellen.



Artistische Wanderungen durch Paris.

Mit Illustrationen.

II.

Nélie Jacquemart.



Nélie Jacquemart.

Die Besucher des Salons vom Jahre 1869 widmeten einem der zahlreichen damals ausgestellten Bilder eine ganz besondere Aufmerksamkeit. Die Profanen blieben gruppenweise vor demselben stehen, und die artistische Presse beschäftigte sich sehr eingehend mit diesem Werke. Und doch galt ihre Aufmerksamkeit einem einfachen Porträt, dem Portrait eines Zeitgenossen im schlichten bürgerlichen Rock, also einer Arbeit, die bis dahin viel mehr dem industriellen als dem künstlerischen Genre gutgeschrieben zu werden pflegte. Aber eben weil dieses Porträt keine servile Kopie der Gesichtszüge, keine Photographie mit dem Pinsel war, weil man darin eine höhere Auffassung fand, als es bei den übrigen Porträtmalern bisher der Fall gewesen, weil sich hier ein idealer Zug zeigte, der die Prosa eines Alltagsgesichtes verklärte, zeichnete man dieses Bild besonders aus und entdeckte in den Vorzügen desselben eine neue künstlerische Ader. Das Bild stellte Herrn Duruy, den aufgeklärten Unterrichtsminister und eminenten Schulmann dar. Der Maler oder vielmehr die Malerin war ein junges Mädchen, Nélie Jacquemart. Sie hatte bereits vor einem Jahre ein Porträt des Präsidenten des Civilgerichtshofes der Seine, des Herrn Benoit-Champy, ausgestellt, welches im Keime alle Eigenschaften aufzuweisen hatte, die sich in dem Porträt Duruy's in ihrer vollsten Blüthe zeigten. Die Gesichtszüge des Porträtirten waren in den Umrissen von gewissenhafter Genauigkeit, aber der Ausdruck der Physiognomie entsprach weit mehr dem Charakter und den geistigen Anlagen als der rein physischen Wiedergabe des Gegenstandes. Man fühlte, daß die Malerin die Inspiration nicht nur in den zahlreichen Sitzungen des Porträtirten suchte, sondern daß sie den besten Theil ihres Werkes aus dem Umgange, aus der Charakterkenntniß, aus den Werken oder Thaten des Porträtirten hervorholte, kurz und gut, sie malte in dem Rahmen getroffener ähnlicher Züge den Geist, die Seele des Dargestellten. Man staunte darüber, wie rasch, wie richtig die junge Malerin den ersten Pädagogen Frankreichs verstanden hatte und mit was für natürlichem Takt sie ihre Auffassung auf die Leinwand zu bringen verstand. Von diesem Momente an war Fräulein Jacquemart die erkorene Malerin der politischen Kreise. Der Nächste, der von ihrem Talente Gebrauch machte, war der Marschall Canrobert, zur Zeit Oberkommandant der Pariser Garnison. Der Marschall ist eine der originellsten Soldatengestalten, eine heroische Figur, die aber von einem komischen Anfluge nicht frei ist. Die Reproduktion dieses Gesichtes mag wohl eine recht dankbare Arbeit sein, aber es würde nicht viel fehlen, um aus derselben eine Karrikatur zu machen. Der theatra-

lische Schnitt, den der Marschall so gerne seiner ganzen Haltung, seinem Gange und seinen Geberden verleiht, würde einer solchen Auffassung nicht widerstreben. Wer z. B. den Marschall beim Proceß Bazaine durch den Saal schreiten sah, gemessenen Schrittes, das Haupt abwechselnd nach Links und Rechts neigend, mit vornehmer Geste den Gerichtshof grüßend und sich bei Beginn seiner Aussage in korrekte Positur versetzend, der glaubte gewiß, Frédéric Lemaître in einer militärischen Glanzrolle zu sehen. Bis dahin, bis zu dem Momente, wo er den Mund aufthat, machte der alte Haudegen einen vollständig grotesken Eindruck. Als er jedoch zu reden begann, als er in einer bilderreichen, aber jedenfalls anziehenden Sprache die Vorgänge während der Schlachttage des August des Jahres 1870 erzählte, da lachte Niemand mehr, und der bombastische, aufgeblähte Kapitän entpuppte sich als eine militärische Kapazität, die die Gabe besaß, den Laien klar zu legen, was sonst nur den militärisch Eingeweihten zugänglich ist. Fräulein Jacquemart malte nun Canrobert, wie er geistig ist; unter ihrem Pinsel verschwanden die lächerlichen Seiten, die Züge wurden sanft gemildert, und selbst der so bärbeißig gedrehte Schnurrbart nahm sich gemüthlich aus. Dazu erscheint Canrobert auf dem Bilde im Civilrocke, und diese Physiognomie, die sich das Auge nicht anders denkt als aus einem blauen Uniformrock sich herausschälend, macht sich darin recht gut. Gerade hatte man damals dem Marschall eines jener Worte in den Mund gelegt, welches ängstlichen Gemüthern einen Anflug von Gänsehaut verleiht. Die Pariser Bevölkerung befand sich in einer ungeheueren Aufregung wegen der politischen Ereignisse, welche die Agonie des zweiten Kaiserreichs illustrirten. Es war jeden Tag von einem Konflikt zwischen dem Volke und der bewaffneten Macht die Rede. „Wehe ihnen," soll der Marschall gerufen haben, „wenn sie beginnen, dann alle bis zum letzten Rran." Diese Nachahmung des Kreischens der Mitrailleuse wurde in Paris bald bekannt, und man nannte Canrobert nicht anders als den „Marschall Rran". Der Ausspruch wurde natürlich dementirt, das wirksamste Dementi aber für diejenigen, die in die Authentizität eines Bildes Vertrauen setzen, war das ausgestellte Porträt. Man fand hier wohl in diesen Zügen die Energie des Mannes, der im Stande ist, die Mitrailleusen spielen zu lassen, der sich aber keine derartigen Renommistereien zu Schulden kommen läßt. Allerdings leidet hier die physische Aehnlichkeit viel mehr als z. B. bei Herrn Duruy, dessen interne Anlagen mit den äußeren Manifestationen harmoniren. Aber seitdem die Photographie erfunden, ist es ja unnöthig, Oelgemälde mit nur physischer Aehnlichkeit anzufertigen, die Aufgabe der Kunst ist es viel mehr, das rein Materielle der Photographie zu ergänzen und räsonnirend zu verfahren, während die konzentrirten Sonnenstrahlen brutal operiren.

Der Krieg unterbrach die Thätigkeit der jungen Malerin. Die Ereignisse jedoch fügten es, daß ihre vierte Arbeit, die ursprünglich den Platz eines gewöhnlichen Porträts hätte einnehmen sollen, an der offiziellen Stelle prangte, die gewöhnlich dem Bildnisse des Staatschefs eingeräumt wird. Das Porträt des Herrn Thiers (s. d. Abbild.) war vor dem Kriege bestellt und begonnen worden. Um dasselbe zu vollenden, installirte sich Fräulein Jacquemart später in der Versailler Präfektur, und ein Jahr hindurch meldeten die Blätter, der Präsident der Republik sei nach oder vor dem Ministerrathe eine Stunde „gesessen". Die Arbeit war eine höchst schwierige, denn die Staatsgeschäfte erlaubten Herrn Thiers nicht immer, den Anforderungen der Künstlerin nachzukommen, und es mußte gar Vieles de mémoire vollendet werden. Gleichzeitig lag es Fräulein Jacquemart daran, eine gediegene Arbeit zu Stande zu bringen; es war keine Kleinigkeit, den Chef eines großen Staates und den berühmtesten Mann desselben aufzufassen und zu verewigen! Diesmal handelte es sich nicht nur um ein künstlerisches Problem, eine historische Frage ersten Ranges stand auf dem Spiele. Dieses Bild sollte den zukünftigen Generationen den Mann vorstellen, der sich durch bürgerliches Verdienst, durch Talent aus dem Nichts zur höchsten Stelle im Staate emporgeschwungen hatte. Es sollte die Illustration zu der Lebensgeschichte eines Mannes bilden, dessen Biographie ein Bestandtheil der Weltgeschichte ist. Von dieser Idee war die junge Malerin durchdrungen, und sie schöpfte darin die Ausdauer, die unbedingt nöthig war, um alle Hindernisse zu überwinden. Der historische Thiers des Fräulein Jacquemart, wie er in seinem braunen Rocke, die Hand auf den Vauban, eine seiner Lieblingslekturen gestützt, dasteht, wurde vielfach diskutirt. Ich rede nicht von den Urtheilen und den Nergeleien des Parteigeistes und unkollegialischen Neides. Aber hier fand man, daß von der Erlaubniß, die Physiognomie zu arran=

giren, doch ein zu ausgedehnter Gebrauch gemacht wurde. Thatsache ist, daß die junge Malerin Alles beseitigte, was Anstoß erregt hätte oder auf irgend eine Weise auch im Entferntesten grotesk erschienen wäre. So z. B. verbergen Stellung des Körpers und der zugeknöpfte Rock die klassische Kleinheit der Statur unseres Ex-Präsidenten. Im Gesichte findet man auch kein einziges der Merkmale, welche von den Zeichnern politischer Karrikaturen so reichlich ausgebeutet wurden. Bei



Porträt des Herrn Thiers.

alle dem zeichnet sich dieses Porträt noch mehr als alle übrigen durch die Eigenschaften aus, die Fräulein Jacquemart in so hohem Maße eigen sind. Ist an der Aehnlichkeit hier Manches auszusetzen, so reicht dieselbe doch hin, um in hundert Jahren z. B. eine ganz richtige Idee dieses Staatsmannes zu geben, und das Gemälde an und für sich bleibt ein kostbares Denkmal einer neuen Richtung in der Kunst; denn man wußte jetzt, was für Ressourcen die Porträtmalerei zu besitzen im Stande war und nutzte sie aus.

Das Atelier des Fräulein Jacquemart befindet sich heute in der Rue de Laval in einem Hause von schlichtem, gewöhnlichem Aussehn. Man steigt fünf Stockwerke hinauf und wird von einer Zofe in das Sanctuarium eingelassen. Das Atelier ist im Verhältnisse zu denjenigen anderer Meister klein — dabei aber licht und bequem. An den Wänden hängen, nebst einigen Skizzen, die Arbeiten, welche Fräulein Jacquemart eben vollendet: ein Bild en pied des Generals Mon-

tauban, des Grafen von Palikao, und ein Porträt in Naturgröße des jungen Marquis de Montesquieu im Jagdkostüm.

Das Porträt Palikao's wird nicht verfehlen, nach der Vollendung viel Aufsehen zu erregen; der General ist ausgezeichnet getroffen, mit Beobachtung der nämlichen — ich möchte sagen — moralischen Procedur wie bei den andern Porträts. Es ist der Grognard, der unter dem Generalsrocke und dem Grafentitel das brüske Wesen eines vorgerückten Korporals beibehielt. Es ist der richtige Meister Isegrimm, der die Opposition einen Monat vor Sedan mit Bivouacspäßen köderte. Außer der Physiognomie des Generals bemerken wir jedoch an diesem Bilde die zunehmende Ueppigkeit im Kolorit der Künstlerin und finden diese noch stärker in dem Bilde des Marquis von Montesquieu. Das helle ausgeprägte Jagdkostüm mit den lichten engen Beinkleidern, der hochrothen Jacke und den Stulpenstiefeln eignet sich vorzüglich zu einer Accentuirung der Lokalfarben. Außerdem gab dieses Bild Fräulein Jacquemart Gelegenheit, sich ein für sie ganz neues Genre zu schaffen: die Landschaft- und Thiermalerei. Sie stellt den Marquis unter einen Baum des großen Schloßparks von Montesquieu und läßt zwei große Jagdhunde zu seinen Füßen ruhen. Behufs der Aufnahme der Parkanlage brachte Fräulein Jacquemart längere Zeit im Schlosse von Montesquieu zu, wo die Erinnerungen an den großen Denker und Verfasser des „esprit des lois" überall lebendig erhalten blieben. Die Pietät ihres Künstlergemüthes mag wohl durch diese Erinnerungen sich tief bewegt gefühlt haben. Neben vielen Landschaftsskizzen, Baumstudien ꝛc. brachte die Malerin aus Schloß Montesquieu eine historische Reminiscenz zurück, die genaue Abbildung des Wohnzimmers Montesquieu's. Die Familie hat dieses Gemach, in dem der Philosoph von seinen Arbeiten als Parlamentspräsident von Bordeaux und als Akademiker ausruhte, wo er die Werke ersann, die ihm die Unsterblichkeit sicherten und des Dankes künftiger Generationen würdig machten, genau in dem Zustande erhalten, wie es zur Zeit war, als der Philosoph es verließ. Es ist ein ziemlich großes Zimmer im Renaissancestil, einfach ländlich im Geschmacke des siebzehnten Jahrhunderts möblirt. Die Dielen sind durch einen fadenscheinigen Teppich schlecht bedeckt, an den Wänden hängen ein paar Familienporträts und, wie uns Fräulein Jacquemart erzählte, befindet sich neben dem monumentalen Bette mit den grünen Gardinen ein Betschemel, über dem ein Heiligenbild aufgehängt ist: ein Beweis, daß der Befürworter der Gedankenfreiheit es nicht verschmähte, sich in's Gebet zu vertiefen. Der Kamin, an dem sich Montesquieu wärmte, die Stelle, auf die er seinen Fuß legte, ist so zu sagen noch in der Mauer incrustirt; ein Medaillon, das er sehr gern betrachtete, das geöffnete Buch auf dem grünen Tischteppich, Alles ist genau so, wie im Jahre 1755 vor seiner letzten Reise nach Paris, wo er gestorben ist. Fräulein Jacquemart hat jedoch nicht aus Pietät allein so genau dieses Zimmer aufgenommen. Es liegt in ihrer Absicht, diesen Rahmen zu einem historischen Genrebilde zu benutzen und dadurch zu ihrem ersten Bilde: „Molière im Wirthshause zum pomme du pin" ein Seitenstück zu schaffen. Besagtes Wirthshaus war im siebzehnten Jahrhundert ein Lieblings-Stelldichein der Dichter, Maler und Künstler. Auch die Herren vom Hofe verschmähten es nicht, sich in solch geistreicher Gesellschaft zusammen zu finden — umsomehr als der culinarische Ruf des Hauses ein längst und ausgezeichnet begründeter war. Fräulein Jacquemart zeigt uns nun Molière als Jüngling mit dem bereits gealterten Corneille an einem Tische sitzend; Molière liest eine seiner Komödien vor, und der greise Tragiker folgt mit Spannung der Lektüre. Das Bild wurde vom Kaiser Napoleon angekauft und blieb in den Tuilerien, weshalb es leider mit dem Palais in den Petroleumflammen unterging. Man sucht nun Fräulein Jacquemart zu bewegen, eine zweite Auflage dieses Bildes zu veranstalten, und hoffentlich werden die Bemühungen nicht erfolglos bleiben. Nicht nur sind die Porträts der Schriftsteller vortrefflich aufgefaßt, auch alle Accessoires der Wirthshausdekoration sind vortrefflich gelungen. Das Bild, welches sich für die photographische Reproduktion eignet, ist eine jener Kompositionen, die man stets mit wirklichem Vergnügen betrachtet. — Vielseitigkeit ist also einer der zahlreichen Vorzüge, deren sich unsere Künstlerin rühmen darf. Wir haben gesehen, daß das Porträt ihr spezielles Fach ist, daß sie sich aber außerdem auch mit Landschaftsstudien beschäftigt. Das ist aber immer noch nicht genug, denn auch die religiöse Malerei übte auf Fräulein Jacquemart ihre Anziehungskraft aus, und zwei Kirchen von Paris, Notre Dame de Clignancourt und Saint Jacques du Haut-Pas, enthalten

je ein Bild, welches ihre Signatur trägt. Ebenso die Kirche des lieblichen Orts Suresnes. Mit echt weiblicher Elasticität wußte Fräulein Jacquemart auch dieser Aufgabe zu genügen. Und sie ist unserer Berechnung nach keine dreißig Jahre alt.

Was nun, nachdem wir uns mit der Künstlerin beschäftigt, das Fräulein Jacquemart betrifft, so würde es uns schwer fallen, in dieser Beziehung der allerdings gerechtfertigten Neugierde der Leser zu entsprechen. Außer ihrer künstlerischen hat Fräulein Jacquemart keine Lebens- noch Leidensgeschichte. Sehr jung entwickelte sich ihr Talent und gedieh, durch eine außerordentliche Intelligenz gefördert, schnell zur Reife. In den offiziellen Regionen des Empire gewann man die junge Malerin schnell lieb und that Alles, um sie aufzumuntern und zu unterstützen. Einige Familienfreunde und Rathgeber der ersten Stunde, welche der Opposition angehörten, waren ungeschickt genug, die Annahme dieser Protektion der Malerin übel zu nehmen und brachen mit ihr. Dafür gewannen sie alle ihre „Modelle" recht lieb, und man weiß sich noch zu erinnern, daß Madame Thiers zur Zeit, wo sich die Künstlerin mit dem Porträt ihres Gemahls beschäftigte, das Fräulein durch besondere Freundschaft auszeichnete. Die noch junge Künstlerin hat übrigens einen auffallenden Abscheu gegen alle Reklame. So kostete es uns unendliche Mühe, ehe wir sie bewegen konnten, uns ihr Porträt zur Wiedergabe in diesen Blättern anzuvertrauen. Die Auflage beim Photographen Bingham war vollständig erschöpft, und wir mußten an die Gefälligkeit der Künstlerin selbst appelliren. Ein Blick auf das Bild zeigt, daß tiefer Ernst und reifliche Ueberlegung in der Schöpferin so vieler reizender Werke wohnen — die Photographie kann aber nicht verrathen, daß die Künstlerin im Negligé und im trauten Gespräch über alle anziehenden Seiten einer geistreichen und liebenswürdigen Französin gebietet. Sollte sie sich einst selber malen, so wird sie sich dem Publikum, welches ihre Werke bewundert und die Malerin kennt, gewiß von dieser Seite präsentiren.

Paul d'Abrest.



Ein Standbild des Don Juan d'Austria.

Mit Abbildung.

Von dem Erzbilde, dessen Abbildung wir im vorliegenden Hefte bringen, dürfte der im k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien aufgestellte Gypsabguß wohl die einzige diesseits der Alpen vorfindliche Reproduktion sein. Das Original befindet sich in Messina auf dem Corso Piazza Annunziata aufgestellt, stand jedoch bis 1853 daselbst auf der Piazza del Palazzo Reale. Der dargestellte Heros ist Don Juan d'Austria, der Sohn Kaiser Karls V. und angeblich der Augsburgerin Barbara Blomberg, dessen großen Sieg über die türkische Flotte das Denkmal verherrlicht. Die vereinigte Flotte der spanisch-päpstlich-venetianischen Seemacht, 213 Gallionen stark, war am 7. Oktober 1571 mit der feindlichen, welche 290 Schiffe zählte, bei den Echinadischen Inseln (Lepanto) in Kampf gerathen und errang unter Don Juan's Oberbefehl den glänzendsten Sieg. Die Inschrift auf der Vorderseite des Piedestals, welche wir unten mittheilen,*) bespricht dieses Ereigniß mit ziemlicher Weitschweifigkeit, aus ihrem Tenor aber tritt uns die hochgehende freudige Stimmung der befreiten Einwohner Siciliens sehr kennbar entgegen. Sie besagt, daß der Held im Triumphe in die Stadt einzog und daß schon im nächsten Jahre das Standbild ihm gewidmet wurde. Ja, es scheint, daß selbst unsre Zeit die hohe Bedeutung des Tages von Lepanto in dankbarer Erinnerung bewahrt habe, denn am Jahrestage des Sieges begibt sich noch immer eine Procession zu dem Monument, woselbst Dankgebete für die Bezwingung der ottomanischen Räuberhorden dargebracht werden, und im Jahre 1848 war das Standbild des Türkenbesiegers das einzige, welches die blinde Wuth der Revolution verschonte.

Die Stadt Messina ließ 1572 durch das Comité der in der Inschrift am Schluß genannten Senatoren die Herstellung der Statue in Angriff nehmen. Ihre Wahl bestimmte Andrea oder

---

*) Philippvs. Hisp. Et. Sicil. Rex. Invictvs. Jvxta. Ac. Cathol.
Com. S. Pio. V. Pont. Max. S. Q. Veneto. In Selinvm. Tvrcarvm.
Prin. Orien. Tyr. Christ. Nominis Hostem Immaniss.
Foedvs Componit.

Joannes Avstrivs. Caroli V. Semper Avg. Fil. Phil. Regis
Fr. Totivs Classis Imp. Svmma Omnivm Consensione
Declaratvr. Is In Hoc Portv Mamer. CCVII Longarvm
Navivm VI Q Majorvm Totivs Foederis Classe Coacta. Ad
VI. Cal. Oct. E Freto Solvit. Ad Echinadas Ins. Hostivm
Tvr. (?) Naves Lon. CCXC. ANIMO Invicto Non. Octob. Aggreditvr
Inavdita Celeritate. Incredibili Virtvte Triremes
CCXXX Capit. XX. Partim Flammis Absvmit. Partim Mergit
Reliqvae Vix Evadere Potvervnt. Hostivm Ad Xv. M. Caedit
Totidem Capit, Christ. Captivorvm Ad XV. M: In Libertatem
Asserit Et Metv. Qvem Hostibvs Immisit. Christo Semper
Avspice. Remp. Christ. Liberavit An. M. D. LXXI
Messanam IIII. Non Nov. Victor Revertit. Ingentiqve
Omnivm Laetitia. Trivmphans Excipitvr. Ad Gloriam
Ergo, Et Aeternit. Nominis. Phil. Regis. Tantaeqve Victoriae.
Memoriam Sempit. Joanni Avstrio Fr. B. M. Fortiss.
Foeliciss. Q. Principi
S. H. Ae.
S. P. Q. Messan. P.
Patribvs Conscriptis
Christophoro Piscio Jo. Francisco Balsamo
Don Gaspare Joenio. Antonio Aciarello Don
Thoma Marciletto Francisco Rhegitano
M. D. LXXII.



Don Juan d'Austria.

Bronzestandbild in Messina.

Verlag von E. A. Seemann.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Lazzaro Calamech (auch Calamec) zum Anfertiger des Entwurfes, der dann in Bronce gegossen wurde. Welcher von jenen beiden Künstlern es nun auch gewesen, gewiß hat er, wie die Abbildung zeigt, keineswegs ein Meisterwerk ersten Ranges geliefert. Vielmehr ist die Figur hart, ohne Grazie, aber auch ohne rechte männliche Kraft des Heros, von unmöglicher Anatomie und im Ganzen sehr manierirt. Als das am meisten Lobenswerthe daran dürfte die Durchführung der Kleinigkeiten, des Waffenschmuckes mit seinen Ornamenten, anzuführen sein. Man darf übrigens auch nicht vergessen, daß die unförmliche Hosentracht unter dem Lendner für die ebenmäßige Erscheinung der Gestalt höchst unvortheilhaft gewesen ist. Das Antlitz des damals erst vierundzwanzigjährigen Helden ist im Ausdrucke aber wohlgelungen und zeugt von einem beinahe strengen Ernst des Geistes.

Die Seitentheile des Postaments sind gleichwie die rückwärtige Fläche mit Reliefs verziert, welche die Situation Messina's und die Entwicklung des großen Kampfes darstellen. Auf dem einen sieht man die türkische Flotte in Schlachtordnung aufgestellt, auf dem zweiten den Zusammenstoß beider Flotten, auf dem dritten den Hafen und die Stadt Messina, wo sich die Flotte der Verbündeten vor dem Kampfe versammelt hatte.

Der künstlerische Werth dieser in sehr flachem Relief ausgeführten Tafeln ist gleich Null. Sie wollen freilich auch nicht Kunstwerke sein, sind vielmehr nur chartographische Darstellungen des Lokales, die dann, allerdings unpassend genug, dem Denkmale aufgeklebt wurden. In der That erinnern sie am meisten an die gestochenen Karten des 16. und 17. Jahrhunderts, auf welchen die Länder aus der Vogelschau aufgenommen sind.

Da wir eine Reihe von Kunstwerken besitzen, welche sich auf Don Juan beziehen oder selbst aus seinem Besitze herrühren, — ich nenne beispielsweise seine Prachtrüstung, welche in dem Spanischen Pavillon der Wiener Weltausstellung zu sehen war, den prächtigen Schild der Ambraser Sammlung, die schöne Medaille auf den Tag von Lepanto mit des Helden Bildniß von Joh. V. Melon, — so schien es trotz des Umstandes, daß Calamech's Statue manches zu wünschen übrig läßt, doch von Interesse, dieses monumentale Werk, das Don Juan verherrlicht, den Lesern im Bilde vorzuführen.

Andrea Calamech gleichwie sein Neffe Lazzaro wird von Vasari erwähnt, wo er die großartige Feier der Exequien, die von der Florentiner Künstlerschaft dem Michelangelo gehalten wurden, beschreibt. Er nennt beide Künstler Carraresen und spendet ihnen manches Lob. Von Lazzaro rühmt er, daß er schon in zartem Alter im Malen und Modelliren Geschick gezeigt habe; von ihm rührte eine Gruppe der Minerva, die den Neid zu Boden geworfen hatte, am Katafalke her. Als der Künstler diesen Beitrag zu den Feierlichkeiten in San Lorenzo lieferte, sei er noch sehr jung gewesen. Sein Lehrer und Onkel Andrea, auf dessen Rath Lazzaro die Malerei aufgegeben und sich der Bildhauerei zugewendet haben soll, war ein Schüler Ammanati's gewesen, Werke von ihm sollen seit 1530 entstanden sein. An den Dekorationsarbeiten für die Exequien war er mit einer Gruppe des geflügelten Fleißes, zu dessen Füßen der Müssiggang in Fesseln zu sehen war, betheiligt, — einem Gegenstück zu der Komposition des Neffen. Sämmtliche vier Figuren waren von weißgetünchtem Thon, wodurch sie ein marmorähnliches Aussehen bekommen hatten. Der Marchese Malaspina soll Andrea vielfach beschäftigt haben.

Ebenfalls Vasari berichtet an einem anderen Orte, in den Biographien: Degli accademici del disegno, daß Andrea bereits unter seinem Meister Ammanato viele Figuren gefertigt habe, dann sei er nach Messina berufen worden. Dieß geschah 1564 nach einem Schreiben des Marchese di Massa an den Herzog Cosimo vom 26. August desselben Jahres. Daß Andrea am 26. April 1567, wie die Registri de' fratelli morti della Compagnia di S. Paolo di Firenzi im Archiv di Santa Maria Nuova angeben, gestorben ist, widerspricht aber der in Messina verbreiteten Ansicht, daß er der Urheber der Don Juanstatue sei, welche erst 1572 entstand. Vielleicht hatte er seinen Neffen nach Messina mitgebracht, und dieser ist der Schöpfer des Werkes, — eine Ungewißheit, deren Aufklärung wohl aus den Archiven jener Stadt zu erreichen sein dürfte.

Albert Ilg.

Aus dem Leben des Malers und Ingenieurs Biagio del Bianco aus Florenz.

Die Statistik macht jedes Jahr ihre vergleichenden Aufstellungen über den internationalen Waarenaustausch der Länder; sie berechnet für jeden einzelnen Staat die Aus- und Einfuhr aller Dinge, welche durch Natur und Menschen hervorgebracht werden, und sie schafft damit nicht blos bedeutsame Urkunden für die Geschichte, sondern wirkt auch selbst immer auf das materielle und zuweilen sogar auf das sittliche Leben der Gegenwart. Allein noch keineswegs hat die Statistik ihre praktische und wissenschaftliche Aufgabe in vollem Umfange begriffen. Denn noch unendlich wichtiger als das gegenseitige Geben und Empfangen von Waaren ist für die Völker der internationale Verkehr der Menschen. Und so müßte denn die Statistik jedes Reiches ihr Absehen auch darauf richten, zu bestimmen: wie viele Angehörige desselben ihre Heimath verlassen und wohin sie sich wenden; ob sie nur vorübergehend oder auf längere Zeit oder für immer in der Fremde verbleiben; welche Ursachen sie zur Reise oder Auswanderung bestimmten, und welche Zwecke sie verfolgen, oder welche Thätigkeit sie üben. Andererseits müßte dann gleichzeitig angegeben werden, wie viele Ausländer über die Grenzen kommen, welchen Nationen sie angehören, und worauf sie ihr Augenmerk lenken oder wozu sie ihre Kräfte verwerthen.

Wenn aber die Zeitgenossen systematische Aufzeichnungen der Art unterlassen, so werden sie später aus zerstreuten und zufälligen Notizen durch keine historische Forschung wieder ersetzt werden können, und dieselbe Versäumniß, die den Dingen in dem Augenblicke ihres Werdens schadete, wird stets die Erkenntniß ihrer Entwickelung beeinträchtigen.

Im Allgemeinen weiß jeder von dem ganz außerordentlichen Einfluß, den Italien im 15. und 16. Jahrhundert auf die Culturgeschichte der Menschheit besaß. Seine Seefahrer und Reisenden erforschten und enthüllten die Erde, und seine Kaufleute vermittelten den Völkern die Fülle ihrer Güter; seine Gelehrten hoben die Schätze des menschlichen Geistes aus den Tiefen der Vergangenheit und verwertheten sie in allen christlichen Staaten; seine Maler und Bildhauer, seine Baumeister und Ingenieure, seine Künstler und Handwerker schufen Werke ewiger Schönheit für ihr Vaterland oder trugen über die Alpen und über die Meere ihr Genie und ihre Fertigkeiten in die Ferne. Für den Russischen Großfürsten Iwan III. Wassiljewitsch ließ sich 1475 Fioravanti, genannt Aristoles aus Bologna, gewinnen, der sowohl den Kreml und die Kirche zur Himmelfahrt Mariä in Moskau baute, als auch die Fabrikation von Kitt und Ziegeln lehrte und die Vortheile angewandter Maschinen zeigte. Der Beherrscher der Osmanen aber hat einmal seine Wünsche auf keinen Geringeren gerichtet als auf Michel Angelo.

In der höchst verdienstvollen „Geschichte der Neueren Baukunst," die wir der mühevollen Arbeit und Feinsinnigkeit Burckhardt's und Lübke's verdanken, werden uns zahlreiche Italiener vorgeführt, die in Frankreich und Deutschland thätig waren; über ihre Landsleute in den übrigen romanischen, germanischen und slavischen Ländern wird uns die Fortsetzung des Werkes Kunde bringen. Noch immer aber vermissen wir ein Buch über die Italiener außerhalb Italiens zur Zeit der Renaissance, das gleichzeitig Künstler, Gelehrte und Handwerker, hervorragende Seefahrer, Kaufleute und Reisende umfaßte. Jeder, der es unternähme, würde der Geschichte der Bildung einen großen Dienst erweisen; der Italiener insbesondere würde die ruhmreichste Epoche seines Vaterlandes in's Licht stellen, wobei er dann freilich noch mehr als ein anderer bedauern

dürfte, daß anstatt eines erschöpfenden und geordneten statistischen Materiales nur vereinzelte und gelegentliche Ueberlieferungen zu seiner Verfügung stehen.

Allerdings pulsirt dafür in solchen Ueberlieferungen noch oft genug voll und frisch jenes individuelle Leben, für das die Kategorien der Statistik keinen Raum übrig haben; und wenn sie alle zusammen in ihrer Vereinigung kaum ausreichen, um dem Verlangen unserer Erkenntniß genug zu thun, so wird doch manche von ihnen schon an und für sich und ganz vereinzelt unsere Anschauungskraft reizen und befriedigen. In diesem Sinne bildet die Lebensbeschreibung des Florentiners Biagio del Bianco einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Italiener in der Fremde.

Vielseitig und allgemein, lange und gleichsam ununterbrochen waren die Wechselbeziehungen zwischen der apenninischen Halbinsel und den Ländern der Habsburger. Dem Einflusse Italiens eröffnete sich hier das gesammte geistige und sinnliche Leben, und das italienische Volkselement war hier von den höchsten bis zu den niedrigsten Kreisen weit zahlreicher als irgend wo anders vertreten. Gleich im Beginn der italienischen Renaissance war einer ihrer großen Repräsentanten, jener Aeneas Silvius, Jahre hindurch ein Angehöriger des Kaiserlichen Hofes und der Stadt Wien. Wenn er aber noch 1444 mit Bewunderung von der Baukunst Deutschlands sprach, so wurde diese von Filarete um 1460 feierlich verwünscht und sehr bald von den Deutschen selbst der wiederhergestellten antiken Art und Kunst aufgeopfert. Das älteste bekannte Denkmal des neuen Stiles diesseits der Alpen befindet sich auf dem Hradschin in Prag; es sind die Fenster des Wratislawsaales, die mit der Jahreszahl 1493 bezeichnet sind. Unter Ferdinand I. feierte die Renaissance dann ihre glänzenden Triumphe und errang sich die Alleinherrschaft. Seit der Zeit bezog Oestreich aus der Heimat des neuen Stiles auch Meister und Arbeiter in großer Zahl. Biagio's Schilderungen versetzen uns in die Epoche des dreißigjährigen Krieges. Er schrieb sie 1654 aus Madrid an seinen Freund Biagio Marmi in Florenz, der dort Hauptgarderobier in Palazzo Pitti war. F. Baldinucci, der in seiner frühen Jugend bei Biagio del Bianco Unterricht im Zeichnen genoß, hat sie in den „Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua" durch den Druck veröffentlicht und mit ihnen zugleich diejenigen Mittheilungen verbunden, die er über Biagio von dessen Schwager Agostino Melissi erhalten hatte. So frei nun auch die folgende Bearbeitung dieser Materialien sein mag, so soll doch Biagio del Bianco das Wort allein führen.

„Mein Vater hieß Cosimo di Raffaello und meine Mutter Caterina Portigiani. Sie wohnten im Stadttheil Calimara in Florenz, und ein gutes kaufmännisches Geschäft gab den braven Leuten behaglichen Wohlstand. Mein Großvater lebte noch und war eben 78 Jahr alt, als ich am 4. Oktober 1604 auf die Welt kam. Ach, es wäre besser gewesen, meine Mutter hätte Wind geboren als mich Häufchen Unglück. Sehr früh verrieth ich unbändige Lust zum Zeichnen und zu allen Handfertigkeiten. Kein Möbel und keine Wand war vor meiner Kunstthätigkeit, aber leider ich selber auch nie vor Ohrfeigen sicher. Vornehme Herren beredeten meinen Vater, meinen Neigungen freien Lauf und mich Maler werden zu lassen. Und so wurde ich denn 1612 in meinem 8. Lebensjahre zu Biliverti in die Lehre gebracht, der in und außerhalb Florenz Ruhm besaß und dessen Frau mit meinen Eltern verwandt war. In den Arbeitsstunden mußte ich Farben reiben, und in der Freizeit schnitzte ich in Holz und machte Feuerwerk, wofür es denn Hiebe ohne Mitleid und Predigten ohne Maaß absetzte. Mein Meister vertraute mir Studien seines großen Lehrers Ludovico Cigoli an, Architekturen und Prospekte, aber ich konnte nichts damit anfangen, bis Vincenzio Bocaccio aus Rom nach Florenz kam, der als einer der besten Schüler Cigoli's bis zu dessem Tode 1613 unter ihm gearbeitet hatte, und der mich nun lehrte, wie man solche Studien zu eigenem Nutz und Frommen verwerthet. So weit war ich im 8. Jahre meiner Lehre und im 16. meines Lebens, als eine große Veränderung mit mir erfolgen sollte.

Dr. Giovanni Pieroni, Mathematiker und Astrolog, philosophischer Architekt und Ingenieur, kurz ein Ausbund von Talenten, wurde auf Empfehlung unserer Großherzogin von ihrem Bruder Kaiser Ferdinand II. als Kriegsingenieur berufen, als welcher er monatlich 200 Scudi Gehalt, Pferd und Diener, Wohnung und Zubehör erhielt. Und da er nun jemand brauchte, der Linien

ziehen konnte und wußte, wie viel Spitzen das Dreieck hat, so wurde durch meinen Meister Biliverti sein Blick auf mich gelenkt. Pieroni brachte mich von der Praxis zur Theorie und erschloß mir die 6 Bücher des Euklid. Darauf traten wir am 16. April 1620 unsere Reise nach Deutschland an.

Die ersten Arbeiten hatten wir in Ungarn zu machen, namentlich in Altenburg, Edemburg und Presburg. Ich führte die Pläne und Pieroni die Fortifikationen aus. Von dem bergumgebenen Presburg, wo eine Höhe alle anderen dominirt, verfertigte ich ein Wachsmodell. In Wien nahm der Kaiser mit Befriedigung die Pläne entgegen, gab Pieroni 1000 raistalleri und schickte ihn nach Prag. Ich machte dort binnen 10 Monaten das Modell, während jede Vorkehrung gegen Betlen Gabor getroffen und 4 Monate lang Tag und Nacht gearbeitet wurde. Pieroni, nach Regensburg berufen, legte dort Modell und Zeichnungen vor und erhielt 1000 raistalleri. Mir aber schickte er von Wien aus, wo er durch Krankheit zurückgehalten wurde, seine ganze Sippschaft zu, als ob ich sein Säckelmeister wäre: seine geliebte Gattin Caterina, seine zwanzigjährige Schwester Margherita, sein Töchterchen, seine beiden Buben Carlo und Francesco, die Romagnole Giovanna und den deutschen Diener Cristofano. Aber auch mein Vincenzio Bocaccio kam mit. Die Frauenzimmer gingen 9 ganze Monate nicht aus, nicht einmal in die Messe. Meine Einrichtung war nicht weit her: 12 Teller von Zinn, 12 irdene, ein Futteral mit 12 deutschen Messern und Gabeln, zwei Löffel und zwei Beinstäbchen, also vier, ein gemiethetes Bett, zwei an der Wand angebrachte Bänke, 6 Tischtücher, 2 Servietten, vielleicht ebensoviele Töpfe und Tiegel und eine schöne Aussicht auf den Schloßplatz. Mein Gewand war verschlissen, und wer mich sah, griff nach einem Almosen. Dennoch wurde alles von mir verlangt. Endlich erschien Pieroni wieder, aber er brachte nur seine Krankheit und kein Geld mit. Bocaccio machte an der Vigna und ich am S. Lorenzberge Lunetten und Redouten, während sich Pieroni im Sessel herumtragen ließ, bis die fortificatorischen Arbeiten aufhörten. Ich war schön in den Sumpf gefallen; mein Vergnügen war dahin; als Unterhaltung blieb mir nichts übrig als den ganzen geschlagenen Tag zu fluchen, zu heulen und zu schluchzen. Wenn es keine Sünde wäre, ich hätte mir im Nu einen Strick um den Hals gelegt. Bocaccio kam durch Empfehlungen zum Vicekönig Lictstain mit einem Gehalt von monatlich 40 raistalleri außer Wohnung, Bett und Tisch; mich aber führte das Geschick zu Alberto Valdestain, der in seinen Tagen mehr Menschen hängen ließ als in 100 Jahren geboren werden, und der die Kirchthürme, geschweige die Menschen erzittern machte. Er ließ eben an seinem Hause Maurer, Zimmerleute und Stuckateure in großer Menge arbeiten, und da er auch einen Maler brauchte, so wurde ich vom Architekten dazu auserſehen. Mein Lohn bestand in 20 Thalern monatlich, Wohnung, Kost und 1000 schönen Verheißungen. „Warum verläßt Du mich, sagte Pieroni, habe ich Dir nicht als theueres Pfand meiner Person meine Tochter sammt der Mutter in Deiner Wohnung gelassen? Hättest Du nur Geduld gehabt, Dir wäre das Schönste dargeboten worden." Ich malte in Valdestain's Palast die Kapelle und das Audienzzimmer und hatte im Hauptsaal eben die Stuckaturen der Decke, Waffen und Kriegstrophäen vollendet, als Pieroni vorschlug, im Innern den Wagen des Kriegsgottes darzustellen. Meine Skizze gefiel; als ich aber bemerkte, daß ich vor Beginn der Arbeit auf die Studie allein zwei Monate verwenden müsse, drehte der Fürst sich um: „Zwei Monate! lech mich norse." Ich hatte von Glück zu sagen, daß ich ohne Prügel und Gefängniß davonkam. Einen Adjutanten, der ihn weckte, um ihm einen kaiserlichen Brief zu übergeben, brachte er an den Galgen. Als ihm ein Offizier, während er gerade seine Bauten inspicirt, einen Rapport bringt, zieht er den Degen; der Offizier flieht, der Fürst hinterdrein; zuletzt setzt sich jener zur Wehr: das ist ein brave Bestie, sagt Valdestain, steckt seinen Degen ein und schenkt dem verwegenen Manne 100 Thaler. Ich erfuhr immer seine Gunst. „Heda, florentiner Maler, schrie er mich einmal an, Teufel, wann wirst Du Deine Arbeit vollenden." Ein ander Mal, als ich von Gerüste fiel, rief der Fürst: „Teufel, will sich denn diese Bestie den Hals brechen, ehe sie mir meine Malerei fertig gemacht hat." Nicht jedem erwies er solche Höflichkeiten. Er sah mich täglich ein paar Mal und gebot, daß ich bei der Arbeit sitzen blieb. Wiederholt habe ich dem großen Manne auch zu trinken reichen müssen. Meine Arbeiten führte ich gut zu Ende.

Beauftragt von Bruder Luca malte ich im Kloster S. Francesco ein paar Lunetten und wollte dann nach Wien gehen. Allein unser Gesandter Altoviti erklärte, er habe mit mir nichts zu thun, wenn ich ohne Pieroni käme. Lohn es ihm Gott! Graf Ernesto Monteculi und Capitän Pietro Pagolo, der damals Fortificationen in Wien errichtete, ließen mich dasselbe hören. Ich kehrte nach Prag zurück, doch eher hätte ich die Leiter zum Galgen betreten, als mich mit Pieroni wieder eingelassen; Misseroni und Paudolfini nahmen sich meiner an.

Eine Schaar Mailänder, Maurer, Stuckateure, Schornsteinfeger, Köche und was sonst für Gesindel am Lago Maggiore wächst, wollten eben im Monat September in ihre Heimat zurückkehren. Ich dachte meine Fortuna unter dem Herzog von Feria zu finden, wandte mich an die Misseroni, die Juweliere seiner Majestät, und erhielt von diesen eine Empfehlung an ihren Verwandten Gaspro Misseroni und eine Uhr zum Ueberbringen an den genannten Herzog. Meine Studien und Zeichnungen packte ich zusammen und kaufte mir zusammen mit einem anderen jungen Burschen ein Pferd. Eines Nachts aber, wie ich im tiefen Schlafe liege, nimmt der andere das Pferd und macht sich davon. Ich mußte mir nun meinen Koffer auf den eigenen Rücken packen und zu Fuß durch den Winterschnee weiter marschiren. Zuletzt hielt ich es nicht mehr aus, mein Gepäck wurde mir so schwer, und ich verbrannte die Zeichnungen. Das hatte mir der Herr Gott selber eingegeben, denn gleich darauf wurde ich von Soldaten aufgegriffen, als Spion durchsucht, fünf Tage lang festgehalten und aller meiner Sachen beraubt. Uebel mitgenommen und nach vielerlei Mißgeschick erreichte ich Mailand, um dort dem Hungertode nahe zu kommen. Der Herzog gab mir für die Uhr ein Dankeschönchen und zog in's Feld. Ich suchte die Bekanntschaft von Giulio Cesare und Camillo Procaccini, David und Morazzone, und alle wiesen mich an den reichen Maler Francesco Galvi, der junge Leute zu Dutzenden beschäftigte. Hier druckte ich dann in einem fort Bilder auf Tagelohn, und das war der Genuß und die Freiheit meiner frischesten Jugend! Endlich machten mich ein Paar Theatiner Priester mürbe, so daß ich zum Fleischtöpfchen in die Heimat, zu Papa und Mama zurückkehrte. Die letzteren schickten mir Brief und Geld und ich konnte mich wieder anständig kleiden.

In Florenz eröffnete ich ein Atelier, lehrte zeichnen und malen und unterrichtete über Architektur und Fortification. Perspective studirten bei mir Vincenzio Viviani, Dr. Giambattista Cini, Cavaliere da Verrazzano, Jacopo Chiavistelli, Agnolo Gori, Turini und Andrea Siceri. Der Bildhauer Pieratti und viele andere wurden von mir in der Architektur unterwiesen. Nach Malereien von mir drängte sich aber der ganze Adel der Stadt, und ich arbeitete im Hause der Marchese Guadagni hinter Annunziata, in der Villa der Marchese Corsi, in den Häusern Michelangelo Buonarroti des Jüngern, Pucci, Galli und Giani. Für die Badia führte ich den S. Johannes in Oel aus. Mit Giovanni di San Giovanni schmückte ich für den Prinzen, nachmaligen Cardinal, Giovanni Carlo die Villa Mezzomonte und andere Aufträge erfüllte ich für die Prinzen Mathias und Leopold. Ich entwarf auf Bestellung des Hofes Zeichnungen zu Gefäßen von Glas und Silber, verzierte die Brunnengrotte im Palazzo Pitti mit Mosaiken, zeichnete für den Großherzog Ferdinand Cartons zu Teppichen und durch das große vollendete Fernrohr Galilei's den Mond. Ich konstruirte Maschinen, Prospekte und wunderliche Dinge aller Art für Komödien, Ballette und Turnierspiele. Bei der Hochzeit Ferdinand's II. mit Vittoria della Rovere im Jahre 1637 dichtete der Abbate Coppola die Komödie, und machte ich mit Alfonso Parigi die Maschinen und Prospekte dazu. Mit besondere Vorliebe komponirte ich lustige Geschichtchen und Carrikaturen, gleich ganze Gesellschaften, wie ich sie bei den Gastmahlen mir befreundeter Cavaliere zusammenfand. Für meine Person recht wohl beleibt, erfand ich für einen spindeldürren Canonicus „die Schlacht der Magern und der Fetten.“ Auf der Villa di Castello vergnügte sich wohl auch Prinz Don Lorenzo an meinen Zeichnungen und Scherzen, und Galilei, von dessen Weisheit ich Nutzen zog, interessirte sich für meine Modelle und Kunststücke. Ein Freund der Natur, wie ich denn alle Morgen in der Frühe vor die Thore von Florenz ging, liebte ich auch die Landschaftsmalerei. Was die Architektur anlangt, so verfertigte ich ein Modell für die Façade des Domes. Wie das nun neben den andern stand, fragte mich der Großherzog, welches mir am besten gefiele. „Meins,“ antwortete ich, „denn sonst hätte ich doch nicht so viel Mühe darauf verwandt.“ So verging denn das Leben ehren-

voll und lustig zugleich; ich arbeitete und scherzte, sang Tenor, spielte Tast- und Blasinstrumente, übernahm Rollen in Komödien, ersann Räthsel und Spielzeuge und erfand das Kunststück, Briefe so zu legen, daß man jedes Geheimniß schreiben konnte, weil es nur derjenige herauszulesen vermochte, der auch das Geheimniß des Faltens besaß. Als 1642 das Land mit Krieg bedroht war, wirkte ich wieder als Kriegsingenieur, sowohl in Livorno als in Prato und Pistoja und anderen Orten, und der Teufel selbst wäre nicht über meine Vertheidigungswerke hinweggekommen. Nach Florenz zurückgekehrt, erhielt ich für die Zeit meiner Abwesenheit von der Zeichenakademie keinen Gehalt und nahm meinen Abschied. Ich wurde König Philipp IV. von Spanien empfohlen und verließ am 8. Dezember 1650 mit 500 Achtern (pezzi da otto) Reisegeld meine Vaterstadt Florenz. Ungünstige Winde hielten mich in Genua einen Monat fest, und die Herren Spinola luden mich ein, bei ihnen zu verweilen, behandelten mich wie einen Granden und schenkten mir zum Abschied Tuch und Sammt zu Kleidern, während ich ihnen Susanna im Bade auf Pergament gemalt überreichte. Nach achttägiger Seefahrt gelangte ich nach Alicante, reiste darauf zu Wagen in 12 Tagen bis Madrid und wurde 3 Tage darauf vom König empfangen, der mir außer einer Gartenwohnung im Palaste monatlich 100 Scudi bewilligte. Meine Thätigkeit begann mit Prospekten und Maschinen für's Theater, nachdem mir das betreffende Stück vom Dichter vorgelegt worden war. Da mußten denn nun Wolken und Götter erscheinen und Wagen, die von Vögeln oder Vierfüßern durch die Luft gezogen wurden, ohne daß irgendwo Stricke und Balken entdeckt wurden. Für die Spanier war das Alles etwas ganz Neues, besonders aber wurden die überraschenden Verwandlungen angestaunt. Der König äußerte laut seine Freude und schenkte mir 1000 Stück Achter. Die Komödie wurde 36 Mal aufgeführt. Nach Florentiner Geschmack richtete ich für den König einige ganz reizende Gärten ein, und bei Löschung eines Brandes im Palaste erwarb ich mir großen Ruhm. Ich erfuhr Auszeichnungen jeder Art; als ich krank war, ließ sich der König nach meinem Befinden erkundigen, besuchte mich der toskanische Gesandte, kam der Günstling des Königs Luigi de Haro. Mit der Bezahlung jedoch hatte es seine Schwierigkeiten; weil ich nun 18 Monate keinen Gehalt bekommen hatte, ging ich gestiefelt und mit dem Degen zu Hofe, und meldete meine Abreise nach Italien. Der König ließ mich kommen. „Bei uns in Florenz, sagte ich, ist es ein Zeichen der Entlassung, wenn ein Diener eine Zeit lang ohne Bezahlung gelassen wird." Der König lachte und wies Haro an, das Gehalt mir einzuhändigen." —

Damit verstummt für uns der heitere vielgewanderte Mann. Er starb 1656 und wurde in San Girolamo in Madrid begraben. Sein vierzehnjähriger Sohn Raffaello, den ihm seine erste Frau Lissandra di Paolo Stiattesi geboren hatte, war vom Vater zum Besuche nach Spanien eingeladen worden. Wie er ankam, fand er ihn schon seit drei Tagen bestattet; der toskanische Gesandte und der König selbst bewiesen durch ihre Güte und ihr Wohlwollen für ihn dem Andenken seines Vaters Achtung und Ehre.

Albert Jansen.

Kunstliteratur.

Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, v. R. v. Eitelberger. VIII. Die Kunstbestrebungen am Bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V. Nach den im k. Reichs-Archiv vorhandenen Correspondenz-Akten zusammengestellt von Dr. J. Stockbauer. Wien 1874, Wilh. Braumüller.*)

Wer hätte nicht, die Renaissance-Säle des bayerischen National Museums betretend, den großen Umschwung und Reichthum in der Kunst und Technik des 16. Jahrhunderts wahrgenommen und dabei nicht an jene eifrigen Förderer des neuen künstlerischen Lebens in Bayern, an die Herzoge Albert und Wilhelm in Dankbarkeit gedacht, deren bahnbrechende Thätigkeit und fürstliche Opfer-

*) Den VII. Band der Quellenschriften, welche den 1. Theil des Theophilus, herausgegeben von Dr Ilg enthält, werden wir nach dem Erscheinen des 2. Theiles zur Besprechung bringen. A. d. R.

willigkeit die von Italien aus in alle Länder höherer Cultur dringende Renaissance auch in Bayern zu schöner Blüthe brachte! Was die Kunstwerke so laut und deutlich zum Ruhm jener Fürsten verkünden, das spricht sich in bescheidener Form und stiller Verborgenheit in den Urkunden aus, die von der Hand dieser Fürsten herrührend theils die Entwürfe zu künftigen Werken theils die Mittel zur Ausführung sei es in Personen sei es in Geld bis in die kleinste Einzelheit erkennen lassen und dabei zugleich den klarsten Einblick in die ideale Gesinnung und die für die höchsten Güter der Menschheit begeisterte Energie und Beständigkeit gewähren, der das Gelingen nimmermehr fehlen kann. Außerdem interessiren diese aus der Verborgenheit an's Tageslicht gebrachten Dokumente durch die auf werthvolle Kunstsammlungen bezüglichen Mittheilungen und die vielen belehrenden Angaben über Werthschätzung und Erwerbung von eigentlichen Kunstgebilden sowie von Gegenständen des edlen Kunsthandwerkes. Daß letztere für das bayerische National-Museum spezielle Bedeutung haben, leuchtet ein, und Herr Dr. Stockbauer wird auf diesen Punkt laut Einleitung zum gegenwärtigen Buche später zurückkommen. In der Einleitung schildert der Verfasser den Bildungsgang und Charakter Albert's, die Zeitverhältnisse und die Stellung, welche der Fürst ihnen gegenüber im steten Hinblicke auf das geistige und materielle Wohl seines Volkes einnahm, den Beginn der für die Kunst erfolgreichen Thätigkeit in München und die von den Zeitgenossen diesem Streben freudig entgegengebrachten Sympathieen, die sich sogar in dichterischen Ausführungen äußerten und den Namen des Gefeierten in weite Kreise brachten. Nach seiner Vermählung mit Anna von Oesterreich, der Tochter des Kaisers Ferdinand I., besuchte er Italien und trug davon die innigste Begeisterung für die Heroen der Kunst mit in seine Heimath, wo er, ohne mit großartigen Prachtbauten vorzugehen, zunächst auf die dekorative Ausschmückung der Residenz, die Anlegung und künstlerische Ausstattung des Hofgartens Bedacht nahm und hierin Bewunderungswürdiges leistete. Er gründete durch Ankauf werthvoller Büchersammlungen die herzogliche Bibliothek, durch entsprechende Erwerbungen das Münzkabinet und das Antiquarium, die Gemäldesammlung und Schatzkammer, welche er unter dem damals beliebten Namen der „Kunstkammer" vereinigte und zum edelsten Schmuck seiner Residenz rechnete. Dr. Stockbauer reproduzirt das Inventar derselben vom Jahre 1598, das Dr. Fickler, herzogl. Hofrath, entworfen hat. Eine große Zahl kostbarer Gegenstände verdankt das National-Museum zu München dieser Kunstkammer, die mit dem Aufgebot plastischer Arbeiten im Geschmacke der Zeit von den Bildhauern Brechfeld und Ehrenhofer zu einem würdigen Raume für Werke der Kunst und Wissenschaft gestaltet war. Die Kriegsjahre der Folgezeit beraubten die Kunstkammer vieler Werthstücke, die mitunter erst in letzter Zeit an verschiedenen Orten wieder aufgefunden worden sind. Der Saalbau selbst wurde durch wiederholte Brände des fürstlichen Schlosses zerstört, und die Sammlungen erhielten in den neuen Gebäuden ihre Aufstellung. Die darauf bezüglichen Akten in 5 Bänden theilt Dr. Stockbauer nach dem Inhalte in 10 Rubriken:

1. Erwerbungen antiker Bildwerke und Münzen.
2. Angebote von Kunstkammern.
3. Kunstwerke der Gold- und Silberschmiede, wie Kleinodien, Uhren, Stempel u. s. w.
4. Kunstwerke von Perlen, Edelsteinen, Korallen und Muscheln.
5. Werthvolle Naturprodukte.
6. Stickereien, Tapeten, Stoffe.
7. Geschenke verschiedener Kunstsachen.
8. Ausgaben auf Sänger und Musiker.
9. Verträge mit Glasarbeitern zur Errichtung von Venetianer-Glasfabriken.
10. Verhandlungen mit dem Straßburger Edelsteinschneider Valentin Drausch.

Die antiken Bildwerke aus Italien vermittelten Jacob Strada aus Mantua und der Venezianer Nicolo Stoppio, die an Marx Fugger in Augsburg durch den Herzog in dieser Angelegenheit zu berichten und nach dessen Bescheid zu handeln hatten. Von diesen Bildwerken, die als dekorative Bestandtheile des Saales aufgestellt waren, haben sich die sogenannten Kaiserporträt-Büsten vielfach als beliebig durch Gyps ergänzte und dann, um die Spuren solcher Nachhilfe zu verwischen, schwarz angestrichene Bildnisse, größtentheils dem Kreise griechischer

Philosophen und Dichter zugehörig erwiesen, die der Antiquar Schölling mit großer Gewaltthätigkeit durch seine Unterschriften zu spätrömischen Kaisern machte, so daß nach Christ's Untersuchungen kaum zwölf Bildwerke ihren richtigen Namen trugen. Uebrigens wurden die Versuche der Unterhändler, Abgüsse statt Originalwerken zu schicken, von Fugger energisch zurückgewiesen . . . „Zudem — lautet ein Brief desselben — ist mein gnädigster Herr der Meinung gar nicht, Contrefaits oder gegossene Sachen zu haben, sondern trachtet nach Originalen oder läßt es ganz bleiben. Denn ein hübsches wohlgemachtes Stück, es sei ein Kopf oder ganzes Bild kann man hier außen und an anderen Orten so gut als drinnen zuwege bringen . ." Um so werthvoller waren die aus Italien bezogenen Münzen, Medaillen und geschnittenen Steine, für welche später die bewunderungswürdigen Elfenbeinschränke hergestellt wurden, die nunmehr eine Zierde des bayerischen National-Museums bilden. Selbstverständlich ergab das Inland eine geringere Ausbeute in diesen Gegenständen, wie sehr auch auf alle in Bayern gemachten Funde und möglichen Erwerbungen in Deutschland geachtet wurde. Hingegen erfüllten sich die Hoffnungen des Herzogs Albert, von seinen Freunden, den Cardinälen in Rom, einige Kunstdenkmale zum Geschenk zu erhalten, ganz und gar nicht. Auf die wiederholten Versprechungen folgten immer neue Ausreden und Entschuldigungen, aber keine Geschenke. In diesen Kreisen herrschte eben eine andere Gepflogenheit deutschen Fürsten gegenüber, die der edle Herzog nicht gekannt zu haben scheint. — Im II. Abschnitte berichtet der Verfasser von verschiedenen Angeboten ganzer Sammlungen, die unter der Verlassenschaft bedeutender Männer, wie von Raymund Fugger und Welser in Augsburg, des Grafen Ulrich von Montfort u. A. enthalten waren. Für Musik-Instrumente hatte R. Fugger ein eigenes Museum angelegt, dessen Inventar von 1566, hier ganz reproduzirt für diesen Kunstzweig von besonderem Interesse ist.

Der III. Abschnitt enthält die wichtigen Mittheilungen über Gold- und Silberschmiede-Arbeiten mannigfacher Art, die der Schmuck der Münchener Schatzkammern sind und allein schon für die Blüthe und Bedeutung des Goldschmiedewerkes in Bayern unter jenem Fürsten nachdrücklich sprechen. Hat doch schon vor Jahren der jetzige Direktor des bayerischen National-Museums, von Hefner-Alteneck nachgewiesen, daß unter Albert V. die Originalentwürfe für die Prachtrüstungen der französischen Könige in München entstanden sind, wie ja auch ein Meister dieser Stadt, Ambrosius Gemlich, das Prachtschwert Kaiser Karl's V. nach Zeichnungen von Hans Mielich verfertigte, von dessen Hand der größere Theil jener Rüstungs-Entwürfe herrührt. Die Würdigung jener Leistungen wird aber erst ganz ermöglicht und weiteren Kreisen geläufig sein, wenn das Prachtwerk in dem Cimeliensaal der k. Staatsbibliothek, welches den Schmuck der Herzogin Anna, der Gemahlin von Albert V., enthält, mit einer Reihe anderer Blätter desselben Meisters veröffentlicht sein wird, wozu der genannte Forscher Alles vorbereitet hat. Gewiß wird von Hefner-Alteneck dabei auch Bezug nehmen auf den illustrirten Folioband des Kirchenschatzes von S. Michael in München, auf welchen Stockbauer gleichsfalls eingehend aufmerksam macht. Für die daselbst erwähnten Kirchenschätze zu Andechs dürfte übrigens im bayerischen National-Museum eine große Tafel mit farbiger Darstellung der Reliquien-Gefäße belehrend sein, welche die älteren Inventarstücke dieser reichen Schatzkammer anschaulich macht. Diese Urkunden enthalten Verzeichnisse, Schätzungen, Briefe über Erwerbungen und Bestellungen, Rechnungen und Nachweise über gelieferte Gegenstände, deren Zahl und Werth bedeutend erscheinen. Letzterer wird aus einem Beispiel leicht ersichtlich: ein 1565 auf 12,618 Gulden geschätztes Schmuckkästchen wurde im Jahre 1845 auf 173,810 Gulden angeschlagen. Ein großer Theil dieser Kostbarkeiten wurde 1771 in Holland versetzt, weil der edle Kurfürst Maximilian Joseph bei der großen Theuerung in Bayern von dem Erlös Getreide aus Holland kommen ließ. Diese Handlung übertrifft freilich an strahlender Schönheit jedes Juwel des reichen Schatzes jenes Fürsten. Eine hervorragende Rolle spielt in den Urkunden ein Reliquienkästchen, welches der bayerische Hof an den spanischen schicken wollte. Hiebei empfiehlt Fugger dem Herzog den Meister Hadrian aus Friedberg bei Augsburg, mit welchem kein Goldschmied im Figürlichen wetteifern könne. Die dabei betheiligten Techniker und Künstler waren außer jenem Hadrian der Goldschmied Ulrich Eberli, der Kistler Hans Krieger in Augsburg, der Futteralmacher Hans Brucker und der Goldschmied Valentin Hueter in Augsburg, deren Verdienst an Geld genau verrechnet

ist. Der Preis läßt auf den Werth der Arbeiten und die Kostbarkeit des Ganzen schließen. Außer diesen Handwerkern treten bei anderen Gelegenheiten noch mehrere Namen auf, die für die Statistik der deutschen Kunsttechnik interessant sind. Endlich mag noch das eiserne Werk zu Ingolstadt erwähnt werden, das 1576 Balthasar Linslmann zum Golddrahtziehen gefertigt hat; und welches der dortige Statthalter seinem Fürsten, dessen Bild nebst 24 Städtewappen daran angebracht, waren, zum Geschenk verehren wollte. — Die Berichte im nächsten Abschnitte über Edelsteine, Kleinode und Perlen werfen auf Handel und Wandel jener Zeiten ein vielfach belehrendes Licht, haben aber außer Bemerkungen über die Fassung keine Bedeutung für Kunst und Technik. In letzterer Beziehung ist einmal gelegentlich der Fassung eines Edelsteines ausdrücklich bemerkt, daß die beiden dabei angebrachten Engelsfigürchen die Füße nicht vorstrecken dürfen, weil sie sonst kratzen würden. Anläßlich der Perlen ist auch von der Perlenfischerei in Bayern und deren Hebung durch geeignete Anordnungen die Rede. Dagegen nimmt das folgende Kapitel über Stickereien und Tapeten ein größeres Interesse in Anspruch, da viele Denkmäler im bayerischen National-Museum auf diese Kunsttechnik hinweisen und von der Blüthe derselben in Bayern Zeugniß geben; denn schon Albert V. hatte den Plan, in seiner Residenzstadt eine Haute-lice-Tapetenfabrik in's Werk zu setzen, ein Plan, der dann von Maximilian I. ausgeführt wurde. Hierüber und von Prachtstickereien melden die hier aufgeführten Briefe.

Das sich daran schließende Verzeichniß der Geschenke an die fürstliche Kunstkammer bietet auch in der Beziehung Interesse, als die Namen der Geber beigeschrieben sind, die mannigfache geschichtliche Erinnerungen wecken. — Die Ausgaben für Musiker, welche im VIII. Abschnitt angeführt werden, knüpfen sich gleichfalls an eine große geschichtliche Erinnerung für Bayern's Kunstpflege, indem sie an den Namen des berühmten Orlando di Lasso geknüpft sind, der 1557 in bayerische Dienste trat und den Ruhm der herzoglichen Hofkapelle weit über die Grenzen des Landes hinaustrug. Daß dabei die musikalischen Prachtwerke auf der k. Staatsbibliothek ganz besonders bedacht sind, versteht sich von selbst. Hierzu mag noch gefügt werden, daß der rothmarmorne Grabstein des gefeierten Tonkünstlers mit vielen, im herkömmlichen Stil ausgeführten Familienfiguren in betender Stellung im Besitze des k. National-Museums sich befindet. Unter den Nachrichten über Errichtung venezianischer Glasfabriken fällt die Aeußerung des Bernhard Schwarz über Schwäbisch-Gmünd auf, von welchem gesagt wird, daß dort das aus Venedig kommende Glas geschliffen und dann über Antwerpen bis Indien geschafft werde. Solche Schleifmühlen ließen sich leicht auch zu Landshut errichten, wodurch die Stadt — so meint Schwarz — auch einen Handel machen würde „zu jährlicher Genüge". — Endlich gewährt der letzte Abschnitt mit den Verhandlungen wegen des Straßburger Edelsteinschneiders und Goldschmiedes Valentin Drausch ein lebendiges Bild von der Werthschätzung eines anerkannten Kunsthandwerkers; der Kaiser wollte trotz mehrerer Briefe des bayerischen Hofes denselben nicht zu Diensten des letzteren, wie es der Vertrag erheischte, stellen, bis derselbe die kaiserlichen Aufträge in's Werk gesetzt hätte. — Ein sorgfältig gearbeitetes Namen- und Sach-Register erleichtert den Gebrauch des werthvollen Buches, das nicht nur für den Kunsthistoriker, sondern auch für den Freund der Cultur-Geschichte eine erfreuliche Gabe ist, da der Verfasser es verstanden hat, alle belangreichen Nachrichten und Notizen herauszuheben und durch sachgemäße Anmerkungen zu illustriren. Daß die Redaktion der Quellenschriften für Kunstgeschichte diese Dokumente publizirt hat, gereicht ihr zu neuem Verdienste.

Meßmer.

Notizen.

Zur Kenntniß Govaert Flinck's, resp. Rembrandt's. In einer Notiz des 7. Heftes der „Zeitschrift für bildende Kunst", S. 224, geschieht eines Bildes von der Hand Govaert Flink's Erwähnung, welches nebst dem Namen das Datum 1636 trägt. Zugleich wird dieses Bild Flink's mit einem angeblichen Gemälde Rembrandt's im städtischen Museum zu Nürnberg verglichen und aus der Aehnlichkeit in der Behandlungsweise beider der Schluß gezogen, daß das Bild im Nürnberger Museum ebenfalls von G. Flink's Hand herrühren dürfte, der es noch in

Rembrandt's Atelier zu einer Zeit gemalt haben könne, in welcher er als Schüler nach den Statuten der Malergilde noch nicht berechtigt gewesen, seinen eigenen Namen darunter zu setzen. Herr R. Bergau berührt mit dieser für den Entwickelungsgang Flink's höchst interessanten Mittheilung eines der zahlreichen — ich möchte sagen, unentwirrbaren — Geheimnisse des Rembrandt'schen Ateliers. Das erwähnte Nürnberger Bild, welches, wenn auch nicht von der Hand Rembrandt's, so doch zweifelsohne aus seinem Atelier herrührt, und welches der Rembrandt-Literatur bis heute fast gänzlich entgangen, ist nur eine getreue Wiederholung des Jünglingsportraits im Museum des Haag (N. 117 des Katalogs vom J. 1874), mit dem es in Größe und Behandlungsweise vollkommen übereinstimmt. Dem Kupferstichsammler ist es unter dem Namen: „Prinz Ruprecht" durch den Stich von Valentin Green aus dem J. 1775 bekannt, unter welchem Namen es auch von Smith, N. 243, beschrieben wird. Auf beiden Bildern ist der junge Mann baarhaupt — nicht wie auf dem erwähnten, bezeichneten Bilde von Flink mit einem Federhute — dargestellt. Auf beiden Bildern aber, in Nürnberg sowohl als im Haag, ist es dasselbe Porträt, nahezu en face, im schwarzen Mantel mit weißem Halskragen, der über den Halsberg hervorsieht; das dunkle Haar fällt gelockt in das jugendlich schöne, bartlose Gesicht, welches mit der linken Seite in starker Rembrandt'scher Beleuchtung steht. Die Ausführung beider ist tadellos, von einer Delicatesse, die selbst an den frühesten Bildern Rembrandt's — wie beispielsweise gleich an dem im Museum des Haag gegenüber hängenden „Simeon im Tempel" vom J. 1631 — nicht zu finden ist; beide Bilder, die ich — so weit dieß ein dazwischen liegender Zeitraum von wenigen Tagen gestattete — mit einander vergleichen konnte, kaum von einander zu unterscheiden. Der eben erwähnte Katalog des Museums des Haag bemerkt, daß es möglicherweise ein frühes Selbstporträt Rembrandt's sei, eine Vermuthung, die bei der Proteusphysiognomie, die sich Rembrandt durch den Zauber der Beleuchtung und durch das Kostüm zu verleihen verstand, um so weniger unwahrscheinlich ist, als eine nicht zu leugnende Aehnlichkeit dieses Bildes mit der Radirung Rembrandt's, Bartsch 10, Charles Blanc 214, aus dem J. 1630 leicht zu konstatiren ist. — Aber auch dieses Bild im Haag, so alten Renomée's die Rembrandt'sche Firma sein mag, unter der es hängt, ist seiner Echtheit nach nicht so unbezweifelt, wie es den Anschein haben mag. Im J. 1752 befand es sich noch in der Collection G. van Slingelandt (Hoet, II, p. 404), figurirt aber bereits im J. 1770 unter den Rembrandt's der Galerie des Prinzen von Nassau-Oranien im Haag, deren Katalog Terwesten im genannten Jahre veröffentlichte. Es scheint mit mehreren anderen Perlen der G. v. Slingelandt'schen Sammlung durch Kauf unter der Hand in das Kabinet des Erbstatthalters übergegangen zu sein. Im J. 1795 wanderte es mit der ganzen Gallerie nach Paris, wo es bis zum J. 1815 blieb, um dann unter jenen zu figuriren, die wieder zurückerstattet wurden. Wir hätten dieses bekannte Schicksal der Gallerie des Erbstatthalters nicht wieder erzählt, wenn nicht der zwanzigjährige Aufenthalt in Paris für die Geschichte unseres Bildes von besonderer Bedeutung wäre. — Es findet sich nämlich in dem von Filhol publicirten Gallerieweke (T. I, pl. 29) ein Stich von Chataigner, nach einer Zeichnung von Moreau, welcher das Original als von Henri van Vliet herrührend bezeichnet. Die Angabe der Dimensionen im Texte (14" h. 11" h.) stimmt bis auf ein Unbedeutendes mit den Maßen des Bildes im Haag (0. 375 h. — 0. 29 br.); sonst aber ist aus dem Texte nichts zu entnehmen, weder woher es stammt, noch auf welche Autorität die Bezeichnung basirt sei, noch daß das Bild in der Galerie des Haag den Namen Rembrandt's führte — und dennoch ist es dasselbe. Aber es ist dies nicht die einzige Wiederholung des Nürnberger Bildes. Im Musée français findet sich ein Stich von Massard père, augenscheinlich nach demselben Bilde, und doch nach einem ganz anderen Originale, denn die Größenverhältnisse dieses Bildes sind ganz anders: 2' 3" hoch und 2' 9" breit. Ich muß ein Urtheil über dieses letzterwähnte Bild, welches im J. 1815 dem Prinzen von Hessen-Cassel zurückgegeben worden sein soll, und von dem ich auch nicht mit Bestimmtheit sagen kann, ob es sich gegenwärtig in Cassel befindet, Anderen überlassen, so wie die Beurtheilung, ob dieses vielleicht das Rembrandt'sche Original, nach welchem die beiden kleineren Kopien verfertigt wurden; denn weder das Nürnberger Bild noch das Bild im Haag ist von Rembrandt's Hand, dem eigenthümlichen grünen Ton in den Lichtpartieen beider ist Rembrandt stets fremd geblieben. Ob beides

Jugendarbeiten G. Flinck's sind, bin ich nicht in der Lage zu beurtheilen, da ich kein so frühes Bild von seiner Hand kenne. Jedenfalls ist die Mittheilung des Herrn R. Bergau von hohem Interesse und das von ihm erwähnte frühe Bild Flinck's geeignet, einen Maßstab zur sicheren Beurtheilung so manchen Bildes an die Hand zu geben, welches gegenwärtig den Namen Rembrandt, lediglich in Ermanglung irgend eines anderen, trägt. — Dieß natürlich nur in der Voraussetzung, daß die Bezeichnung G. Flink 1636 echt sei. Auffallend ist nämlich, daß sich Flinck im Jahre 1636 noch ohne c geschrieben haben soll, da er sich bereits 1638 im Museum zu Amsterdam, und immerfort bis zu dem Bilde im Belvedere vom J. 1651 und später: „Flinck" schrieb.

Alfred v. Wurzbach.

Irische Ornamentik. Ferd. Keller hat im siebenten Bande der „Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich" neben einer vortrefflichen Abhandlung über „Bilder und Schriftzüge der irischen Manuskripte in den schweizerischen Bibliotheken" eine Anzahl jener höchst charakteristischen Ornamente publicirt, mit welchen die irischen Manuskripte aus dem achten und neunten Jahrhundert geschmückt zu sein pflegen. Keller sowohl als nach ihm Schnaase (Kunstgeschichte, zweite Aufl., Bd. III, Seite 610) geben eine Beschreibung derselben. Diese Ornamente in Büchern und die damit im Zusammenhange stehenden, meist etwas rohen und dem Material entsprechend weniger ausgebildeten Flächen-Ornamente auf Broncegeräthen, besonders Schmuckgegenständen, etwa gleichen Alters (Schnaase, a. a. O., Seite 589—90), welche für altgermanische Arbeit gehalten werden, zeigen auffallende Aehnlichkeit mit gewissen orientalischen Ornamenten, welche in Deutschland im sechzehnten Jahrhundert zuerst die Waffenschmiede, dann, seit W. Jamitzer, sehr häufig die Gold- und Silber-Arbeiter angewendet haben, und deren Reynard in seinem großen Werke „Ornements des anciens maîtres" eine hübsche Auswahl zusammengestellt hat. Schnaase (Bd. III, Seite 588) kennt zwar die Aehnlichkeit der irischen Ornamente mit jener der altgermanischen Bronce-Geräthe, weiß aber den Grund dieser Aehnlichkeit nicht zu erklären, ihre gemeinsame Quelle nicht anzugeben. Keller (Seite 74) meint, diese irische Schrift-Ornamentik sei so üppig und phantasiereich, daß sie unmöglich in Irland entstanden sein könne. „Sie muß aus dem Orient herstammen oder wenigstens ihre Vorbilder dort haben." Doch besaß Keller nicht die Hülfsmittel, um den Vergleich mit orientalischen Ornamenten anzustellen. — In der neuesten Zeit sind, in Folge der Bewegung auf dem Gebiete der Kunst-Industrie, orientalische Ornamente aller Art, besonders auch persische Teppiche allgemeiner bekannt geworden. Nun stellt es sich klar heraus, daß Keller vollkommen Recht hatte, daß die Irischen Buch-Ornamente mit den Ornamenten, welche im fernen Orient, in Persien, im alten Aegypten, ja selbst in China und Japan auf Arbeiten aller Art sich finden, so große Aehnlichkeit haben, daß ihr enger Zusammenhang schwer wegzuleugnen sein dürfte. — Ich möchte noch ausdrücklich bemerken, daß diese Aehnlichkeit keineswegs derartig ist, wie z. B. bei den einfachen Ornamenten der sogenannten Bronce-Periode, welche in allen Ländern und zu allen Zeiten sich finden, und bei jenen primitiven Webe-Ornamenten, welche im Orient, in Slavonien, in Deutschland, Skandinavien &c. bei den Erzeugnissen der sogenannten Haus-Industrie angewendet werden und ganz unabhängig von einander erfunden worden sind. Es wäre eine interessante und dankbare Aufgabe für einen Historiker, den Zusammenhang Irlands mit dem Orient in jener Zeit auch durch andere Hülfsmittel nachzuweisen und dadurch die auffallende Thatsache zu erklären.*)

R. Bergau.

Lustige Gesellschaft, von Dirk Hals. „Der andere Hals ist auch ein guter Hals (holländ. Wortspiel, so viel wie: ein guter Kerl, braver Junge), der kleine Bilder und Figürchen sehr niedlich und sauber zu machen versteht; in dieser Hinsicht ist auch er berühmt." Also schrieb Schrevelius im Jahre 1646. Der Ruhm des Dirk Hals ist in unsern Tagen wieder

---

*) B. Bucher spricht in dem soeben ausgegebenen neuesten Hefte seiner „Geschichte der technischen Künste", Bd. I, S. 186, die Ansicht aus, „daß der Stil und die Maltechnik von Alexandrien aus nach Irland gekommen und von der keltischen Bevölkerung eigenthümlich fortgebildet worden seien."

auf's Neue gewachsen, vorzüglich wegen seiner „niedlichen Figürchen." Das ist sein eigentliches Genre, obwohl er auch größere Figuren gemalt hat. Es hat seine besondere Bewandtniß mit diesem Genre: man hüte sich, darin ein Spiegelbild der damaligen holländischen Gesellschaft zu erblicken! Wohl war es Sitte, namentlich im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts, sich lustig und frei zu bewegen in fröhlicher Gesellschaft, wo die launigen Lieder erklangen und ein derber Witz erlaubt war. Das geschah aber doch nicht auf so grandiosem Fuß, wie es nach unserm Bilde den Anschein haben könnte. Einen solchen Prachtsaal, wie er hier gemalt ist, würde man in Holland vergebens suchen. Das Genre ist also ein ideales; die Bilder dieser Art sind entschieden von italienischem Einfluß angehaucht. Die lustige Gesellschaft, die sich hier vor uns so anmuthig bewegt, hat das Leben und Treiben der italienischen Renaissance, der humanistischen Gesellschaft des Südens im Sinn; es steckt etwas vom Decamerone in ihr. Das haben unsere Dirk Hals, Buytewech, Esajas van de Velde und der jüngere Carel van Mander mit ihren flamändischen Brüdern, besonders mit den Franck's gemein. Das Bild der akademischen Galerie in Wien, dessen Radirung Unger so vortrefflich gelungen ist, zählt zu den schönsten und bedeutendsten des Meisters. Es ist klar, leicht und geistreich hingeschrieben. Unbegreiflich ist es mir, wie man so oft Bilder, die gar nicht seine Eigenthümlichkeiten besitzen, dem Dirk Hals zuschreiben mag. Z. B. wie ist es möglich, in dem lustigen Trio der Galerie Suermondt (jetzt in Berlin) die Hand des Dirk Hals zu spüren? Dirk Hals verläugnet sich nie, er ist immer der leichte, gewandte Maler. Ueberall finden wir dieselben Fehler; oft ist die Zeichnung schwach, die Behandlung oberflächlich, stets findet sich aber auch derselbe flotte, geistreiche Pinselstrich. Dirk grübelt nie über seinen Bildern: er schreibt seine launigen Geschichten frisch drauf los, — damit basta! — Vielleicht ist es nicht uninteressant zu wissen, daß ich zu dem sitzenden Cavalier gegenüber dem Cello links eine hübsche Skizze von Dirk's Hand besitze. — Das Wiener Bild ist auf Holz gemalt, 87 × 136 Centim. groß und vortrefflich erhalten. An dem großen Kühlgefäß im Vordergrunde steht; D. HALS. (D und H verschlungen) AN. 1628.

C. Vosmaer.

* **Motiv aus Holland, Originalradirung von Hugo Charlemont.** Durch dieses geistvoll radirte Blatt führen wir einen jungen Künstler bei den Lesern ein, welcher zu den hoffnungsvollsten Talenten der Wiener Schule gehört. Hugo Charlemont, 1850 in Mähren geboren, hatte die Beamtenlaufbahn ergriffen; aber ein unwiderstehlicher Drang führte ihn zur Kunst. Er trat 1873 in die Wiener Akademie, genoß dort kurze Zeit den Unterricht des Prof. E. v. Lichtenfels und erhielt dann durch seinen Bruder, den bekannten Genre- und Porträtmaler Eduard Charlemont, und durch Makart seine weitere Ausbildung. Als im vorigen Winter mehrere jüngere Wiener Künstler sich unter Leitung Prof. W. Unger's im Radiren übten, ergriff auch Hugo Charlemont die Nadel, und zu seinen ersten gelungenen Versuchen gehört das vorliegende Blatt. Das Motiv dazu hatte der Künstler von einer Reise in den Niederlanden mitgebracht, welche er kurz vorher unternommen. Auch mehrere kleine Oelbilder, in Jettel's Art ausgeführt, waren die Früchte dieser Reise. In der letzten Zeit hat sich der Künstler der Thiermalerei zugewendet, jedoch nicht in der jetzt fast ausschließlich cultivirten Auffassung, welche die Thiermalerei in Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei bringt und sie dieser unterordnet, sondern in der Weise jener alten holländischen Meister, eines Hondekoeter und Weenix, welche das Thier zum Mittelpunkte der Darstellung machten und vor Allem seinen malerischen Reiz in voller Farbenpracht zu enthüllen verstanden. Das buntfiedrige Geflügel, Pfauen, Fasanen, dann Kraniche, Schwäne, Enten u. s. w. bilden den Lieblingsgegenstand von Hugo Charlemont's Studium, und er sucht diese geflügelte Welt nicht nur in selbständigen Bildern darzustellen, sondern auch dekorativ zu verwenden, wo der Raum sie passend und ihre Farbenfülle erwünscht scheinen läßt.



Druck v. Fr. Felsing. München.

MOTIV AUS HOLLAND.

H. Charlemont del. et sc.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Zehnter Jahrgang.



Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann.
1875.

Kunst-Chronik 1875.

X. Jahrgang.

Inhaltsverzeichniß.

Kunstliterarische Notizen.

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Personal-Nachrichten.

Kunstgeschichtliches.

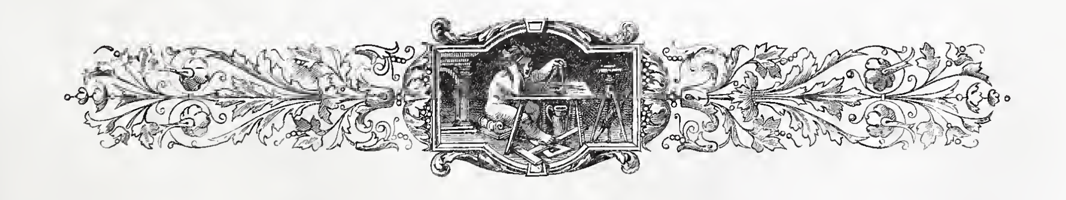
Vereinswesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Konkurrenzen und Preisvertheilungen.

Verschiedenes.

Berichte vom Kunstmarkt.



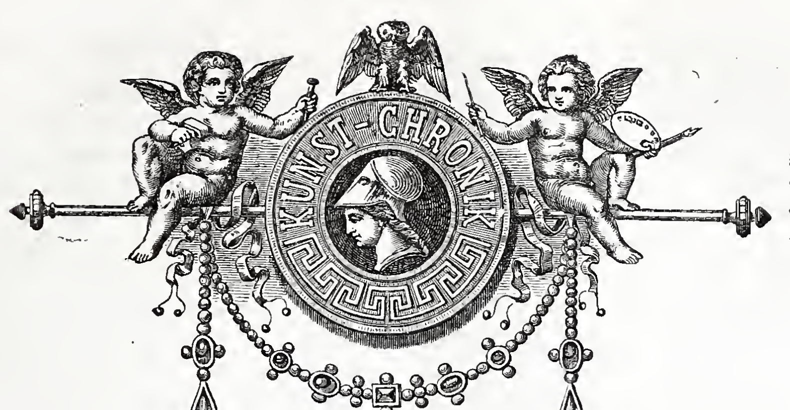


X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

16. October.



Nr. 1.

Inserate

à $2\frac{1}{2}$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

I.

Unter Schinkel's unausgeführten Entwürfen befindet sich einer, der den Umbau des großen, von der Kunstakademie, den königlichen Ställen und der Garde-du-Corps-Kaserne eingenommenen Straßenviertels zum Gegenstande hat. Das Terrain ist in dem Projekte — wenn ich mich recht erinnere, es ist mir dasselbe augenblicklich nicht zur Hand — nur an den vier Seiten des Rechtecks bebaut; der ganze Mitteltheil bleibt für parkähnliche Gartenanlagen frei. Im Erdgeschoß reiht sich nach dem Vorbilde des Palais royal in Paris Laden an Laden unter gedeckten, der Cirkulation offenen Hallen; im Obergeschosse befinden sich Räume für die Kunstakademie, für große Ausstellungen und allerlei wissenschaftliche und künstlerische Zwecke. Wenn nun der Umbau der Kunstakademie und der mit dieser verbundenen Ausstellungslokalitäten schon zu Schinkel's Zeiten wünschenswerth erschien, so ist das damalige Desiderat heut eine dringende Nothwendigkeit geworden, so dringend, daß man bereits daran gedacht, dem augenblicklichen Nothstande wenigstens durch Errichtung eines provisorischen Ausstellungspalastes abzuhelfen, der womöglich schon für die diesjährige Exposition fertig sein sollte. Die Sache hat sich vorläufig zerschlagen. Nach dem alten Berliner Verfahren aber begann, sobald es bekannt wurde, daß hier ein Bauplatz in günstiger Lage vielleicht hergegeben werden könnte, sofort ein Wettlaufen verschiedener obdachloser oder mangelhaft versorgter Behörden und Anstalten, die auf dem Terrain einquartirt werden wollten; namentlich meldete sich die große Bibliothek, und die Gefahr, daß dieser prächtige Bauplatz — der schönste unter den innerhalb der alten Stadt zu Gebote stehenden — ohne Rücksicht auf die allgemeine Physiognomie der Stadt, einfach nur für das nächstliegende Bedürfniß ausgenutzt werde, liegt immer noch nahe genug. Wir werden in Berlin aus dieser wenig weltstädtischen Anschauungsweise nie herauskommen, bevor wir nicht von den Wiener Erfahrungen der letzten Jahrzehnte gelernt haben: dort hat man bewiesen, was uns fehlt, einen großen über dem Einzelnen schwebenden, die Gesammtheit der Bedürfnisse und der Entwickelung in's Auge fassenden Geist. Auch in Berlin stehen, wie in Wien, eine Reihe der großartigsten öffentlichen Bauten bevor, andere sind eben in Angriff genommen. So lange aber wird man es nicht vermeiden können, zahlreiche später bitter zu beklagende Mißgriffe zu begehen, als nicht neben einer Uebersicht der sämmtlichen für die nächste Zukunft bevorstehenden öffentlichen Bauten zugleich ein Plan ausgearbeitet wird, der die zahlreichen schönen und großen, in Staats- und Kommunalbesitz befindlichen eventuell disponiblen Bauplätze, seien dieselben heute bebaut oder unbebaut, zusammenstellt. Erst mit Hülfe dieser beiden Ueberblicke wird sich eine ebenso dem praktischen Bedürfnisse wie der geschmackvollen Ausbildung der gesammten Stadtanlage Rücksicht tragende Vertheilung gewinnen lassen. Es ist Platz genug für alle nothwendig werdenden Bauten vorhanden; nur muß man endlich abstehen, Terrains, deren man in Kurzem selbst dringend bedürftig ist, heute an eine oder die andere Aktiengesellschaft zu veräußern. Es muß aufhören, daß jedes Ministerium nur den eigenen Vortheil im Auge hat und vergißt,

daß sie alle doch dem großen allgemeinen Ganzen dienen. Was nutzt ein Profit in diesem Ressort, wenn in jenem dafür eine um so größere Ausgabe nöthig wird? Manch werthvoller Bauplatz ist auf diese Weise noch in den letzten Jahren unrettbar verloren gegangen, spätere Neuankäufe können bei dem beständigen Steigen des Bodenwerthes nur in den seltensten Ausnahmen und mit enormen Kosten wieder so günstige Lagen berücksichtigen. So lange dieser Geist herrscht, ist es vielleicht ganz gut, daß wir mit unseren großen Staatsbauten nur wenig von der Stelle kommen (vergl. Reichstagsgebäude, Kunstakademie mit Ausstellungsräumen, Gewerbemuseum, große Bibliothek 2c.)!

Aber noch aus einem zweiten Grunde darf man dies vor der Hand nicht so sehr beklagen. Noch herrscht nämlich bei uns im großen Ganzen die Praxis, daß die Ausarbeitung selbst wichtiger Monumentalaufgaben einfach den Baubeamten der betreffenden Ministerialabtheilung zufällt. Bekanntlich aber ist in den meisten Fällen ein großer Unterschied zwischen einem tüchtigen Baubeamten und einem ebensolchen Künstler; ja wenn man nur die Erfahrung reden lassen wollte, so könnte man fast sagen, das eine schließe das andere aus. Wird doch nur zu oft all die Begeisterung und der künstlerische Schwung der jungen Jahre, wo solcher überhaupt vorhanden gewesen, durch eine langjährige Beamtenlaufbahn mit ihrem ertödtenden Einerlei der Geschäfte unbarmherzig erdrückt; und wohin bisweilen unsere heutige Methode führt, daß hat in neuester Zeit wieder in bedauernswerther Weise der Umbau des Kommandanturgebäudes gegenüber dem Zeughause, also an der architektonisch bedeutendsten Stelle Berlins, inmitten der ruhmvollen Schöpfungen Schlüter's, Schinkel's, Knobelsdorf's und Langhans' gezeigt.

Erst nach diesen Vorbemerkungen und den in denselben enthaltenen Reservaten möchte ich einstimmen in den allgemein und lange gehegten Wunsch nach Umbau der Akademie und, damit verbunden, nach Beschaffung größerer, vor allen Dingen besser beleuchteter Ausstellungsräume, wobei es mir scheint, daß nichts Glücklicheres geschehen könnte, als ein Zurückgreifen auf den Schinkel'schen Grundgedanken. Berlin ist mit all seinen hochbedeutenden Architekturen doch im Hinblick auf andere Städte äußerst arm an originellen, das Verkehrsleben der Fremden und Einheimischen fesselnden reizvollen Bauanlagen. Jedenfalls muß die Frage des Umbaues in nächster Zeit zum Austrag kommen, dafür bürgt der den disponiblen Raum weit übersteigende Andrang von Gemälden. War schon bei früheren Ausstellungen in Rücksicht auf den beschränkten Raum eine Auswahl nöthig, so haben dies Mal nicht weniger als 529 Kunstwerke zurückgewiesen werden müssen, d. h. gerade die Hälfte der überhaupt ausgestellten; und hätte man gar nur so viele annehmen wollen, als leidlich gut sichtbar unterzubringen waren, so hätten noch einige hundert Bilder mehr fern bleiben müssen. Das sind Zustände, die selbstverständlich nicht länger haltbar sind!

Im Hinblick auf die letzten Ausstellungen zeigt die diesjährige einen Rückschritt; diese Beobachtung drängt sich schon dem flüchtigen Besucher auf. Zunächst fehlen jene großen Werke von durchschlagendem Effekte, die um ein Bedeutendes aus der Menge des Mittelgutes hervorragen; oder was etwa davon vorhanden, ist doch schon von Wien und von den hiesigen Ausstellungen her bekannt. Weiter vermißt man mehrere der besten Namen, so beispielshalber Menzel, Knaus, Vautier, während eine ganze Anzahl anderer nur durch eine oder die andere Arbeit von geringerer Bedeutung vertreten ist.

Unter den mannigfachen Ursachen dieses momentanen Zurückweichens gegen früher, deren Beleuchtung im Einzelnen hier zu weit führen würde, nehmen die ehemaligen und jetzigen Verhältnisse des Geldmarktes die erste Stelle ein. Es ist uns Allen noch in frischester Erinnerung, wie die an der Börse rapid auftauchenden Geldfürsten in Verbindung mit der eleganten Einrichtung ihrer Wohnungen diese auch, es koste was es wolle, mit Gemälden zu dekoriren, ja ganze Bildergalerien zusammenzubringen bestrebt waren. Die Redensart vom „armen Künstler" wurde dadurch wenigstens zeitweilig ein überwundener Standpunkt. Oft wurden von der Staffelei fort noch unvollendet die Arbeiten verkauft. Daß bei einem so selten blühenden Geschäft die Künstler die Kunst nicht selten aus den Augen verloren, war nur menschlich. Kam es doch nur zu häufig nicht auf die Qualität des betreffenden Werkes sondern allein auf den renommirten Namen an. In flüchtiger Hast entstand so manches mit enormen Summen bezahltes Werk. Wer entsinnt sich nicht auf dieser oder jener kleineren Ausstellung kopfschüttelnd vor solchen Arbeiten gestanden zu haben, bis ihm der angeheftete Zettel „im Besitz des Herrn Banquier XX." Aufklärung gab und ein Lächeln weckte. Auch der lieben Mittelmäßigkeit fehlte es nicht an Absatz; es war eben Mode, Gemälde zu kaufen und sich malen zu lassen.

Ein solcher Zustand hätte aber ohne nachtheilige Folgen nicht lange andauern dürfen; deshalb ist es in vieler Hinsicht als ein Vorzug zu begrüßen, daß den fetten Jahren jetzt die mageren folgen. Noch aber haben es die Künstler, wie die diesmalige Ausstellung zeigt, nicht dahin gebracht, den Stillstand der Geschäfte zur Vertiefung des Strebens auszunutzen. Das wird hoffentlich das nächste Mal hervortreten!

R. D.

Die Formsymbolik.

Formalisten — Idealisten: Hie Welf — Hie Waiblingen! So tönt es aus dem Lager der Aesthetiker, und beide Theile kranken damit an dem gleichen Uebel: mit fertigem System treten sie an die Aesthetik heran, und diese muß sich wohl oder übel dem ihr vorher in dem großen philosophischen Ganzen, in der „Encyklopädie der Philosophie", angewiesenen Platze anschmiegen, ohne sich unbefangen und unvoreingenommen nicht sowohl die Frage: Was ist „schön", als vielmehr die Frage: Wodurch ist Etwas schön? inwiefern und warum ist es dieses? — vorlegen zu können. Und doch ist zur unbefangenen Beantwortung nöthig, daß die philosophische Betrachtung unmittelbar von der Beobachtung ausgehe und erst nach Erlangung eines Resultates zusehe, inwieweit dieses zu den sonstigen Ergebnissen philosophischer Betrachtung stimmt, selbst auf die Gefahr hin, kein ganz passendes philosophisches Gebäude zu finden, in dessen Plan es zur Erhöhung des Gesammteindruckes mit Vortheil eingefügt werden könnte, oder etwa selbst gar Anstoß zu einer Aenderung in seinem Riß zu geben. Die Aesthetik hat ebensogut wie andere Disciplinen das Anrecht auf eine selbständige Behandlung. Wird sie dagegen als Nebenzweig einer anderen Wissenschaft behandelt, so kann es nicht fehlen, daß die Folgen in einer einseitigen Behandlung sich zeigen und daß selbst das richtig Beobachtete einer schon im Voraus verlangten Deutung sich fügen muß.

Von solchen Folgen vermag sich auch eine anregende kleine Schrift Robert Vischer's *) nicht freizuhalten, welche im Anschluß an die Untersuchungen seines Vaters, des bekannten Aesthetikers, und somit im Anschluß an die Hegel'sche Schule eine interessante Frage zur Besprechung bringt. Mag man auch mit der Lösung des Problems nicht einverstanden sein, namentlich aber nicht damit, daß eine derartige Lösung einer einzelnen Frage zu der Bedeutung eines Schlüssels für die gesammte Aesthetik hinaufgeschraubt wird, so ist doch die in dem Versuch der Lösung liegende Anregung zu weiterer Untersuchung dankbar anzuerkennen, und es stünde manchen Kritikern besser an, dem Gedankengange sorgfältig nachzugehen, als ihn aus vorgefaßter Parteistellung heraus hochmüthig abzulehnen — ein Verfahren, welches sich freilich nicht selten bei denjenigen findet, die sich für die Beschützer des Palladiums einer, wie sie meinen, von ihnen allein rechtmäßig besessenen Wissenschaft halten.

*) Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik von Robert Vischer, Dr. phil. Stuttgart, J. D. Galler. 1873. 8. VIII und 49 S.

Der Verfasser geht von der durch seinen Vater aufgestellten These aus, daß „die ästhetische Wirkung aller anorganischen Erscheinung, auch des ersten Organischen, der Pflanze, also des ganzen Landschaftsgebietes aus einem ahnenden Leihen, einem unbewußten Unterlegen von Seelenstimmungen" entsteht (Vorwort, III). Diesen Begriff, „das innige Ineinsfühlen von Bild und Inhalt" bezeichnet Fr. Vischer als „Formsymbolik". Die Erklärung, wie wir zu dieser Formsymbolik kommen, und in welcher Weise sie sich äußert, sowie die aus ihr sich ergebenden Folgen für das Verständniß des Wesens des Künstlers und der Kunst bilden den Inhalt der Schrift Robert Vischer's.

Die Untersuchung beruht somit auf einer Voraussetzung, an welcher der Verfasser weiter nicht zweifelt, die er wie ein Axiom hinnimmt und als Ausgangspunkt von unantastbarer Gültigkeit benutzt. Wir finden diese Pietät gegen Vater und System vollständig begreiflich; — soll doch gerade die „Formsymbolik" dazu dienen, den Herbartianern, den Formalisten, klar zu machen, daß es eine inhaltslose Form nicht gebe. Dieser Schulstreit geht aber im Grunde die Wissenschaft nichts an, der es nicht darauf ankommt, ob diese oder jene Schule Recht hat, sondern darauf, was wahr ist. Wir fragen also einfach: Entsteht das Naturschöne dadurch, daß wir uns mit dem Naturgegenstande verwechseln, und überall unser Ich wiedererkennen? Denn in dieser bestimmten Weise faßt Robert Vischer jenes „unbewußte Unterlegen von Seelenstimmungen".

Der Verfasser, der diese Frage bejaht, sucht sie — und das ist das Neue, wodurch er über die These seines Vaters hinausgeht und worin überhaupt der Keim seiner Erklärung liegt — durch eine Analogie mit dem Traumleben zu beweisen. Er schließt sich dabei an Scherner's *) Untersuchungen an. Die „Selbstvorstellung", welche entsteht, „wenn ich mir innerlich meinen eigenen Leib vergegenwärtige", (S. 12) wird im Traum zu einer „Objektsvorstellung", welche entsteht, „wenn ich mir einen abwesenden Gegenstand im Geist vergegenwärtige" (S. 12), und zwar — und das ist die Hauptsache — bildet sich diese Objektsvorstellung als „Spiegelung subjektiver Dispositionen" und zwar körperlicher: „die von einer Erregung betroffenen Glieder (resp. Nerven, Muskeln) werden nach Analogie ihrer Gestaltung nachgeahmt (meistens in vergrößerter Form) mit Hülfe eines nur annähernd ähnlichen Objektes. Besonders ist es, wie Scherner an einer Fülle von Beispielen nachweist, die Vorstellung des Hauses und der Haustheile, welche der Traum zur Andeutung der Körpertotalität wie der Körpertheile zu

*) K. A. Scherner, Das Leben des Traums. Berlin, Schindler's Verlag. 1861.

benutzen liebt. Ich kann z. B. von dem gefährlich überhängenden Erker eines Hauses träumen, weil mir der Kopf an der Seite des Bettes herunterhängt. Bei Gesichtsreizen wählt sich der Traum vorzüglich das Dachgebälk des Hauses, um das Faserwerk der erregten Netzhaut darzustellen. Ist der Reiz sehr stark, so kann die Vorstellung hinzutreten, daß das Gebälk brenne. Ich träume, ich sei in einem Zimmer, dessen ganze Decke mit Spinnweben bedeckt ist; auf der einen Seite derselben rechter Hand schießen scheußliche dickbäuchige Spinnen herum — und ich erwache an Kopfweh, mit einseitigem Stechen an der rechten oberen Schädelpartie" (S. 13). Hängen die Traumvorstellungen wirklich in dieser Weise von körperlichen Zuständen ab und wiederholen sie sich nachweisbar in regelmäßiger Weise, was aber doch wohl nur in bestimmten Kreisen von Menschen mit einigermaßen gleichen äußeren Lebensverhältnissen und verwandter Bildungsstufe geschehen kann, so ist mit dieser Regelmäßigkeit und ihr zu Grunde liegend ein Causalzusammenhang da, welcher jede individuelle Willkür ausschließt und mit Nothwendigkeit wirkt. Der Verfasser bezeichnet diesen Vorgang als „Symbolisiren" (S. 13). Jedes Symbolisiren ist aber nach der Wortbedeutung, sowie nach dem gültigen Sprachgebrauch eine durchaus subjektive Thätigkeit, welche ihre Berechtigung für die Herstellung einer in der Erscheinung eines Objektes sachlich nicht mit Nothwendigkeit begründeten und somit willkürlich auf dasselbe übertragenen Bedeutung durchaus nur aus dem Subjekte hernimmt, weshalb denn auch häufig ein und dasselbe Objekt als Symbolum für höchst verschiedene Vorstellungen gebraucht wird. Ist aber jenes gesetzmäßige Verfahren des Traumes kein Symbolisiren, weil es keine willkürliche Thätigkeit ist, so fällt von selbst die ihm entnommene Analogie mit dem im Wachsein vor sich gehenden wirklichen Symbolisiren, welches eine willkürliche Thätigkeit ist. Oder aber das Traumverfahren ist ein wirkliches Symbolisiren: dann ist die gesetzmäßige Wiederholung jener Uebertragung der „Subjektsvorstellung" in die „Objektsvorstellung" nicht vorhanden. Mit ihrer Gesetzmäßigkeit verliert aber die Traumvorstellung ihren Werth für den Schluß auf das Verfahren im Wachsein, da sie dann wie dieses willkürlich ist, und da gerade die Nothwendigkeit im Verfahren des Wachseins aus der Nothwendigkeit des Traumverfahrens bewiesen werden sollte. Denn der Verfasser schließt nun weiter: „Neben all' den bestimmteren Abstraktionen giebt es einen Zustand reiner Versunkenheit, wobei man sich diese oder jene Erscheinung nach dem jeweiligen unbewußten Bedürfniß einer Vertretung des Körper-Ichs einbildet. Ganz wie im Traumleben markire ich mir auf bloße Nervensensationen hin eine feste Form, die meinen Körper, dieses oder jenes betroffene Organ bedeutet" (S. 15). Alles wird somit zum Bilde nicht etwa der Seele, sondern geradezu des Körpers, denn „die Art nun, wie sich die Erscheinung aufbaut, wird zu einer Analogie meines eignen Aufbaus" (S. 15). Da sollte man denn erwarten, daß die Formen des Objektes verschwänden und dieses meine eigenen annähme. Aber nein — „ich hülle mich in die Grenzen derselben (der Erscheinung) wie in ein Kleid" (S. 15). Aber da nun die Formen doch ein Symbol der betreffenden körperlichen Nervensensation sein sollen, darf ich mir sie etwa selbst wählen? Keineswegs: „wir bewegen uns in und an den Formen" (S. 15), d. h. doch, wir sind so sehr an die Form gebunden, daß wir für bestimmte Empfindungen bestimmte Symbole wählen müssen. Somit wäre auch dieses wache Symbolisiren keineswegs ein freies, d. h. seinen Grund in erster Linie im Individuum findendes, sondern es hinge einerseits von dem körperlichen Empfinden desselben ab, dessen Uebertragen auf das Objekt um so gesetzmäßiger einträte, je mehr es unbewußt, in jenem Zustande der Versunkenheit, geschähe, andererseits aber auch von den Formen des Objekts. Da nun im Traume von einem Objekte gar keine Rede ist, so träte jene Uebertragung auf das Objekt mit noch größerer Nothwendigkeit und somit auch Gesetzmäßigkeit im Wachsein als im Traumleben ein. Wir sehen, der Verfasser bleibt sich in sofern konsequent, als sein waches Symbolisiren in der That kein wirkliches Symbolisiren mehr ist, sondern jenem gesetzmäßigen Vorgange im Traumleben der Art nach gleich steht.

Lassen wir nun für dieses gesetzmäßige Verfahren im wachen Zustande, ohne dessen Annahme die Analogie mit dem Traumleben hinfällig ist, den Ausdruck „Symbolisiren" gelten, so wenig wir ihn auch für einen richtigen halten, so fragt es sich nun um die Konsequenzen dieser „Formsymbolik". Da sie auf der Körperlichkeit beruht, so müßte wohl deren besondere Beschaffenheit einen maßgebenden Einfluß auf die Objektsvorstellung ausüben, welche Symbol der Subjektsvorstellung werden soll. Es ließe sich also z. B. annehmen, daß ein Krüppel, ein Lahmer, ein Buckeliger in ihrer Formsymbolik ihre ganz eigenthümlichen Wege gingen, daß also für sie der Begriff der Naturschönheit ein ganz anderer wäre, als für den normal gebauten Menschen. Allein die Theorie baut vor: nicht der wirkliche Körper, sondern die „unbewußte Norm leiblicher Vollkommenheit" ist die Bildnerin der Formsymbolik, welche Behauptung nicht Wunder nehmen kann, da der Verfasser die noch viel weiter gehende aufstellt: „die unbewußteste (! kann es neben der unbewußten Vorstellung, dieses „hölzerne Eisen" dem Verfasser der Philosophie des Unbewußten einmal zugegeben, Vorstellungen geben, die noch unbewußter sind?), dunkelste Form

der letzteren (der Selbstvorstellung) zeigt sich in dem niederen Organleben; z. B. der Embryo im Mutterleibe kann nicht wohl anders heranwachsen als nach einem zu Grunde liegenden Musterbilde, nach einer Vorstellung. Und zwar muß angenommen werden, daß diese Vorstellung nicht nur Schablone, sondern zugleich die treibende einwirkende Kraft ist" (S. 12 ff.). Läßt man freilich alle diese unbewiesenen Voraussetzungen und Behauptungen gelten, so rundet sich des Verfassers System sehr schön ab. Es fällt aber auch, sobald sie sich nicht beweisen lassen, sobald sie nicht mit den Vorgängen stimmen, wie sie uns die Beobachtung liefert.

Hierzu ließe sich zunächst sagen, daß jener Formsymbolik die Thatsache widerspreche, daß ein und dasselbe Naturobjekt selbst auf Menschen aus gleichen Lebenskreisen (denn diese Einschränkung, welche der Verfasser seiner Theorie nicht giebt, deren Darstellung vielmehr eine Allgemeingültigkeit voraussetzt, wird ein billiges Verfahren ihm gerne zugestehen) auch bei gleichen Umständen einen durchaus verschiedenen Eindruck macht, daß fernerhin ein und dasselbe Objekt bei demselben Menschen, aber unter verschiedenen Umständen ganz verschiedene Wirkung hervorbringt. Hiergegen könnte man erwiedern, daß im ersteren Falle trotz der Gleichheit des Objektes und der äußeren Umstände und trotz des gleichen Lebenskreises dennoch die Subjekte so verschieden wären, daß eine verschiedene Wirkung nicht ausbleiben könnte, und daß im zweiten Falle die verschiedenen Umstände dasselbe Subjekt gleichsam zu verschiedenen Persönlichkeiten umzuwandeln vermöchten. Es erklärte das vielleicht, warum der eine mit der Tanne emporklettert (S. 15), warum der andere lieber mit ihr sich aufschwingt, der dritte mit ihr aufschießt, keineswegs aber warum der vierte vor ihr stehen bleibt. Ist es nämlich eine allgemein menschliche Eigenschaft, daß man sich selbst in das Objekt überträgt, und ist sie es so sehr, daß dieser Uebertragung eine Gesetzmäßigkeit und Nothwendigkeit zukommt, wie geschieht es, daß dieser Vorgang auch nicht eintritt, und zwar nicht etwa nur beim Ungebildeten nicht, während er beim Gebildeten einträte, sondern auch umgekehrt, so daß er beim Ungebildeten sich zeigt, während er beim Gebildeten ausbleibt? Oder um die Frage einfacher und präciser zu stellen: Wie kommt es, daß die ästhetische Wirkung keine nothwendige ist und daher häufig nicht eintritt, während sie nach jener Theorie der Formsymbolik mit Naturnothwendigkeit eintreten müßte? Nur antworte man nicht, daß diese ästhetische Wirkung in jedem Falle zum mindesten „unbewußt" da sei und suche nicht, mit einer unbeweisbaren Behauptung die Thatsache wegzuschaffen, daß es Menschen giebt, die sich der ästhetischen Wirkung der Natur gegenüber stumpf verhalten.

(Schluß folgt.)

Korrespondenz.

Frankfurt a. M., Mitte September.

V. „Abendlied" betitelt Gustav Süß aus Düsseldorf ein neues, im Städel'schen Institute ausgestelltes Bild und vermag damit eine gar reine und liebliche Stimmung in der Seele zu erwecken, so daß sie mit jener Schwalbe singen möchte, deren kleiner Brust so kräftige Töne entquillen. In einen Stall bricht durch die trübe Scheibe der letzte volle Strahl der sinkenden Sonne herein, zieht an den rings um das Fenster sich ausbreitenden Spinnenweben vorbei und trifft mit vollem Glanz eine weiße Henne, welche am Boden kauert und einer Fülle von Küchlein ein sicheres Asyl beut. Aber nur Wenige machen von dem dargebotenen Schutze Gebrauch; noch ist es zu hell, als daß die liebe Jugend sich nicht noch recht lustig herumtummeln sollte, theils um und in dem Futternapf, theils um die Mutter in heller Kampfbegier, deren ernsthaftes Gebahren an den Kleinen gar komisch wirkt. Eines aber hat sich unter die Flügel gesteckt, hat aber seinen Kopf ein wenig zu hoch gehoben und schaut nun erstaunt unter dem Flügel hervor und sieht die Welt wieder, die es eben hatte verlassen wollen. Ein Anderes sucht auf dem Rücken der geduldigen Mutter festen Fuß zu fassen, ein Drittes hat schon sehr sichern Stand genommen, hebt sich hoch im Gefühl der werdenden Kraft in die Höhe und — es steckt gewiß ein künftiger Hahn in dem kleinen Burschen — pipst kräftig zu der Schwalbe hinauf, die da so ohne Weiteres, ohne den jungen Herrn um Erlaubniß zu fragen, in die Welt hineinmusicirt. Die Schwalbe selbst sitzt auf einem Birkenzweig, der von dem Reiserhaufen auf der Bank hinausragt. So wird in reizender Weise zwischen der sich zur Ruhe bereitenden Hühnerfamilie und der zwitschernden Schwalbe durch den kleinen Wicht ein hübscher Zusammenhang hergestellt, der Leben und Einheit in die Komposition bringt und deren eigentlicher dichterischer Kern ist. Das Bild selbst ist mit kräftigem Pinsel gemalt, die Farben wirken harmonisch zusammen und so macht das Ganze einen höchst erfreulichen Eindruck.

Nicht das Gleiche läßt sich von einem andern, neu ausgestellten Bilde sagen, so tüchtig es auch in seinem technischen Theile ist. Die „Verbindung für historische Kunst" zeigt uns das in ihrem Auftrage von Paul Thumann komponirte große Bild: „Die Trauung Luthers". In einem kleinen Zimmer mit düsterem Holzgetäfel kniet neben einem Tische, der Krucifix und aufgeschlagene Bibel trägt, Luther mit seiner „Käthe" nieder, hält ihre Hand fest und schaut mit dem bekannten glaubensstarken Blick aufwärts. Vor ihnen steht der segnende Geistliche mit erhobener Hand. Von den

dunklen Gewändern der beiden Männer und dem düstern Zimmer hebt sich lieblich die Braut in Gretchentracht ab: zu den langen blonden Zöpfen stimmt sehr schön das blaue Gewand mit schwarzem Brustlatz. Zu der Thüre drängen sich die wenigen Zeugen dieser Scene herein und geben dem Bilde nach dieser Seite hin den Abschluß. Da das Bild im Auftrage des genannten Vereins gemalt worden ist, so soll es ein historisches Bild sein, und das will uns gar nicht so bedünken. Historisch ist freilich der Vorgang — verfehlt doch sogar die Unterschrift nicht zu bemerken, daß er am 13. Juni 1525 stattfand, — historisch ist besonders das Luthergesicht, vielleicht auch das der Katharina und des Geistlichen, historisch ist das Kostüm — aber genügt das schon zu einem historischen Bilde? Soll ein solches uns nicht einen bedeutungsvollen Moment gerade in seiner Bedeutsamkeit vor Augen führen, so daß diese unmittelbar herausgefühlt wird? Denken wir uns, es kennte Jemand Luther's Züge nicht und es fehlte die Beischrift mit ihrer Erklärung, hätte ein Solcher die Empfindung, daß hier ein Ereigniß von einschneidender Bedeutung im Gange der Geschichte dargestellt ist? Man hielte es sicherlich für ein recht schönes Genrebild und wunderte sich nur, daß der Maler einen solchen Aufwand von Leinwand und Farben für einen so alltäglichen Gegenstand gemacht hat, für welchen ein kleines Format durchaus hinreichend gewesen wäre. Nun aber erkennen wir Luther in dem knieenden Manne — genügt das, um das Genrebild zum historischen zu machen? Wo ist in dem Bilde auch nur die geringste Andeutung von der weittragenden Bedeutung jenes Schrittes Luther's, den er erst zögernd und nach vorangegangenem Beispiele that, und der doch gerade bei ihm so folgenreich wirkte, daß Gustav Freytag mit Recht sagen kann: „Und diese Ehe, gegen die Meinung der Zeitgenossen unter dem Hohngeschrei der Gegner geschlossen, wurde ein Bund, dem wir Deutsche ebensoviel verdanken, als den Jahren, in denen er, ein Geistlicher der alten Kirche, für seine Theologie die Waffen getragen hatte. Denn von jetzt wurde der Gatte, der Vater, der Bürger auch Reformator des häuslichen Lebens seiner Nation, und gerade der Segen seiner Erdentage, an welchem Protestanten und Katholiken heut noch gleichen Antheil haben, stammt aus der Ehe zwischen einem ausgestoßenen Mönche und einer entlaufenen Nonne" (Bilder deutscher Vergangenheit I, S. 154), — wo ist in dem Bilde auch nur eine Spur von alledem enthalten? Wo ist die geringste Andeutung davon, daß wir auf der scharfen Scheidewand zweier kampfgerüsteter und in hellem Feuer des Streites auflodernder Weltanschauungen stehen, und daß gerade dieses Ereigniß ein kräftiges Gewicht in der Wagschale der Anschauung ist? Aber, wird man vielleicht entgegnen, wie läßt sich dies bildlich darstellen? Nun wohl, wenn es nicht möglich ist, so stelle man es eben nicht dar, so wiege man sich aber auch nicht in dem Traume, ein historisches Bild erlangt und geschaffen zu haben, wenn man ein historisch Geschehenes als Vorwurf für ein Bild nimmt. Nicht nur in dem Ereigniß selbst, sondern auch in der Darstellung muß gerade das Element der Handlung hervortreten, das über den engen Kreis des Einzelnen hinaus in die Breite eines ganzen Volkslebens seinen Wellenschlag fühlbar macht, das aber auch über die Gegenwart hinaus in die ungemessene Weite der zeitlichen Entwickelung wirkt und gerade dadurch dem einzelnen Ereigniß seine allgemeingültige, seine historische Bedeutung sichert. Das Element wird sich aber in der Regel in einem Verlassen der betretenen, herkömmlichen Wege, in einem Aneinanderprallen gegnerischer Kräfte zeigen. Wo aber diese einander entgegenlaufenden Richtungen in die Darstellung nicht hereingezogen oder doch nicht deutlich genug markirt werden können, wo schon der Ort und die Art des Vorgangs solches Hereinziehen, ja selbst nur eine Andeutung ausschließt, da strebe man nicht nach Unmöglichen und lasse das historische Bild bei Seite, es sei denn, daß man noch eine künstlerische Empfindung zu haben vermeint, wenn durch eine nicht von dem Bilde, sondern von der Unterschrift angeregte, selbständig sich ausbreitende Ideenassociation einer genrehaften Darstellung eine historische Bedeutung untergeschoben wird, eine Ideenassociation, die nicht nur vom guten Willen und der Gefälligkeit des Beschauers abhängt, welche nicht immer dem Künstler entgegenkommen, sondern auch von seinen Kenntnissen und seiner Denkfähigkeit, welche bekanntlich noch viel seltener vorhanden sind.

Kunstliteratur.

Königliches Museum im Haag. Unter dem Titel „Notice historique et descriptive des tableaux et des sculptures exposés dans le musée royal de La Haye" ist kürzlich ein neuer, trefflich ausgestatteter Katalog der öffentlichen Kunstsammlung des Haag bei Mart. Nijhoff erschienen. Der Herausgeber, Victor van Stuers, giebt eine kurze Geschichte der Galerie als Einleitung, biographische Notizen weisen den Künstlern ihre kunstgeschichtliche Stellung an, knappe Beschreibungen der Kunstwerke dienen zur Erläuterung und zur Auffrischung des Gedächtnisses; eine Menge von Monogrammen und Beischriften, sowie Angaben über die Provenienz der Gegenstände leihen der Publikation besonderen Werth für kunstgeschichtliche Studien. Zum Nachschlagen ist ein Künstlerregister und ein Register der Porträts beigefügt.

Nekrolog.

Der Kupferstecher Fritz Oldermann, im Jahre 1802 in dem Städtchen Werther unweit Bielefeld geboren, starb in Berlin am 18. September. Sohn eines Kaufmanns, war er von den Eltern für denselben Beruf bestimmt und trat im 14. Jahre seine Lehrzeit an. Sein früh entwickeltes Zeichentalent trieb ihn, seine Mußestunden mit Studien auszufüllen, bei denen er durch den Unterricht eines Zeichenlehrers Unter-

stützung fand. Mit der Ueberzeugung, nur in der Kunst seine Lebensaufgabe finden zu können, verließ er seine Lehre und suchte sich, fast ganz auf sich selbst angewiesen, in Düsseldorf und später in Berlin fortzubilden. Der Mangel an Subsistenzmitteln veranlaßte ihn, hier in die militärische Laufbahn einzutreten, die er jedoch wieder verließ, als sich ihm Gelegenheit bot, bei dem sogenannten Pferde-Krüger, dem 1857 verstorbenen Thiermaler und Professor der Akademie, durch Lithographiren sich seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Von der Lithographie wandte er sich jedoch ab, als ihm das Mißgeschick zustieß, daß ein Stein, auf dem er eine überaus sorgfältige und langwierige Arbeit ausgeführt, gleich beim ersten Drucke zersprang. Als völliger Autodidakt griff er nun zur Schwarzkunst, und seine erste Leistung auf diesem Gebiete, ein Stich nach Klöber's Jubal, fiel so vortrefflich aus, daß damit sein fernerer Weg vorgezeichnet war. Unter den zahlreichen Schwarzdruckblättern, die aus seiner fleißigen Hand hervorgingen, seien noch erwähnt: „Der Kompromiß der Edeln der Niederlande" nach Bièvre, „Parade vor Friedrich dem Großen" nach Camphausen, „Spielende Kinder" nach Meyerheim, „Nach der Trauung" nach Kindler. Seine letzte noch nicht publicirte Arbeit war „Dürer in Antwerpen" nach Th. v. Oer. S.

Kunstgeschichtliches.

Ein wiederentdecktes mittelalterliches Bildwerk. Wie der „Köln. Ztg." berichtet wird, wurde kürzlich in der Kirche zu Marsal, welche sehr schöne und bemerkenswerthe Reste des Mittelalters, d. h. aus dem 12. und 13. Jahrhundert, zeigt, durch Herrn Baurath Winkler von Straßburg ein Reliquienschrein aufgefunden, der wahrscheinlich früher hinter dem Hauptaltar gestanden hatte und jetzt an einer ganz unpassenden Stelle der Kirche aufgestellt ist. Dieses kleine Meisterwerk, aus weißem Sandstein von Tonnerre gefertigt, hat die Form einer fünfschiffigen Kirche; die Länge ist 0,73 M., die Breite 0,31 M., die Höhe 0,35 M. Jedes Fach des Schreines ist an den Außenseiten nischenförmig dekorirt und durch plastische Darstellungen reich verziert. Auf der einen Langseite befinden sich Reliefbildwerke, die Anbetung Christi durch die drei Könige darstellend; auf der anderen Seite erblickt man Christus in der Mitte, zur Rechten desselben die Apostel Petrus und Paulus, zur Linken St. Johannes den Evangelisten und St. Johannes den Täufer. Auf den kurzen Seiten ist einerseits die Krönung, andererseits die Verkündigung Mariä bildlich dargestellt. Das kleine Monument war früher mit einem thurmartigen Aufsatze versehen, welcher jedoch verloren ging. Ebenso fehlen die Fialen der Strebepfeiler und die Krabben der Wimperge. Die Bildwerke sind fast vollständig erhalten und von meisterhafter Ausführung. Mehrere Gruppen erscheinen als genaue Nachahmungen von Bildwerken der Kathedrale von Rheims, so daß man fast schließen möchte, das kleine Kunstdenkmal sei in letzterer Stadt entstanden. Die Anfertigung desselben fällt in den Anfang des 14. Jahrhunderts, welcher Zeit auch ein großer Theil der Bildnerei in Rheims sein Entstehen verdankt. Noch ist zu bemerken, daß der Schrein Spuren von Malerei und Vergoldung zeigt. Dieses kleine Kunstwerk soll nun auf Veranlassung des Ober-Präsidenten von Elsaß-Lothringen restaurirt und alsdann in der Kirche zu Marsal an passender Stelle wieder aufgestellt werden. Bei dieser Gelegenheit wird ferner mitgetheilt, daß sich in der nämlichen Kirche eine alte Glocke aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts befindet. Diese Glocke ist um so interessanter, als sie als ein weiteres Zeugniß dafür dient, daß früher in Marsal, Vic u. s. w. deutsch gesprochen wurde. Die Glocke trägt nämlich die Inschrift: „Zu Marcel gnädich bin ich, Maister Conrat von Vich gos mich. Anno 1508".

In der Johanniskirche zu Hjörring in Jütland, einem noch aus romanischer Periode stammenden Bau, sind unter der Tünche Wandgemälde vom Ende des 12. Jahrhunderts zum Vorschein gekommen. Man ist damit beschäftigt, die Malereien frei zu legen. Eine Darstellung des h. Christophorus, der das Christuskind über den Fluß trägt, ist bereits vollständig sichtbar. (The academy.)

Berichtigung

zu „Hüsgen's Dürersammlung", Zeitschr. IX. S. 321 ff.

Beim neuerlichen Abdrucke des Dokumentes, welches sich auf die Ueberlieferung von Dürer's Haarlocke bezieht, gelang es mir zwar, die bisherige Lesung der älteren Schriften an manchen Stellen zu berichtigen, z. B. den Namen Schonherr statt Schachen. Dagegen verließ ich mich bezüglich der undeutlichen modernen Unterschriften ganz auf die mir gewordenen mündlichen Mittheilungen, die sich nun als ungenau herausstellen. Die Augsburger Allgemeine Zeitung, Beilage Nr. 272, S. 4229, bringt eine Frankfurter Kunstnotiz vom 26. September, in der es heißt: „Nicht der Historiker Friedrich Christoph Schlosser aus Jever, früher in Frankfurt dann in Heidelberg (wie Seite 321 steht), sondern der Neffe von Göthe's Schwager, Friedrich Heinrich Schlosser aus Frankfurt, später auf Stift Neuburg bei Heidelberg, hat 1808 H. S. Hüsgen's Sammlung Dürer'scher Werke nebst dessen Haarlocke erworben, über welche schon in Wieland's „Neuem deutschem Merkur" (1799, S. 260), sowie in Heller's „Leben und Werke A. Dürer's" (II. 272) die nöthigen Beglaubigungen mitgetheilt sind. Schlosser's Wittwe vermachte im Jahre 1860 Kunstwerke und Locke an Professor Steinle; Senator von Bernus (nicht Berendis, wie Seite 322 steht), bescheinigte 1865 die Uebergabe an Professor Steinle ꝛc." Ich beeile mich, diese Berichtigung den Lesern der Zeitschrift nachzutragen. Desgleichen ist auf Seite 323 zweimal Joachim von Sandrart zu lesen, statt des „Jakob", welchen der Setzer zwar einmal in „Gustav", durchaus aber nicht in „Joachim" umzuwandeln geneigt war. **M. Thausing.**

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

23. October.



Nr. 2.

Inserate

à $2^1/_2$ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

II.

Bei der ermüdenden Menge von Mittelgut erscheint es rathsam, nur eine beschränkte Anzahl von hervorragenden Bildern hier zu nennen, diese aber etwas eingehender zu betrachten. Gleich beim Eingang empfangen den Besucher rechts und links von der Thür die beiden bedeutendsten Stücke der ganzen Ausstellung, zwei Genrebilder aus dem Leben der Antike von L. Alma Tadema. Das eine führt uns in eine Bildhauerwerkstatt, das andere in den Laden eines Gemäldehändlers; auf beiden prüft eine kauflustige Gesellschaft die ausgestellten Kunstwerke, und beide Male sind die Köpfe Porträts, hier die des Künstlers und seiner Familie, dort der des Bestellers. Das große Publikum ist es gewohnt, die Antike als etwas Todtes zu betrachten, was auch die Maler nur zu einem konventionellen (vergl. hierzu auf der Ausstellung selbst Nr. 431: Nero von Ferd. Keller), nicht aber bis in die Einzelheiten hinein wahr empfundenen Leben wachrufen. Hier nun steht es einem Stück vollen, wirklichen Lebens gegenüber, und das wirkt, charakteristisch genug, auf den Dutzenddurchschnitt der Betrachter befremdend. Dieser kommt mit seinem übernommenen Ideenvorrath nicht aus, namentlich kann er sich nicht darein finden, den ihm heut geläufigen Kopfbildungen in antikem Gewande wieder zu begegnen und sogar diese Menschen sich genau ebenso benehmen zu sehen, wie etwa moderne in derselben Lage es thun würden. Er ist eben gewohnt, Griechen und Römer nur in möglichst außergewöhnlichen Situationen anzutreffen und sie sich darin wieder möglichst unnatürlich oder doch wenigstens mit gehörigem Pathos bewegen zu sehen. Der denkende Betrachter wird aber gerade in dem endlichen Freiwerden von der Schablone einen preisenswerthen Vorzug begrüßen. Neben der lebendigen und naturwahren Auffassung aber und neben der beneidenswerthen archäologischen Detailkenntniß, die aus den Bildern spricht, liegt ihr außerordentlicher Werth in der eminenten technischen Durchführung. Bis in die letzten Einzelheiten ist alles mit gleicher Liebe behandelt; die Malweise dabei durchaus einfach und bescheiden. Nicht sonderlich vertrieben, nicht sonderlich pastos oder breit, verzichtet sie auf jeden selbständigen Effekt und sieht in der Erreichung der höchsten Naturwahrheit ihre einzige Aufgabe. Selbst der Stein, sei es die Fliese am Boden oder ein skulpirter Marmor mit den grauen Schatten seiner Unterschneidungen, scheint ein Stück Wirklichkeit. Von der Karnation wird besser gar nichts gesagt, jeder aufmerksame Betrachter wird da Partien finden, die er einfach bewundert. Solchen Werken gegenüber fühlt man immer wieder die Grenze, die dem Worte gezogen, wo es sich um Malerei handelt, sie müssen gesehen und gerade ihrer anspruchslosen Einfachheit wegen wiederholt und in Ruhe gesehen werden. Wenn etwas an den Bildern anders und besser zu wünschen wäre, so ist es die Luftperspective, deren graue Töne zu wenig dominiren. Die Gegenstände und Personen sitzen dadurch etwas fest auf einander, der Hintergrund vertieft sich nicht genug in das Bild hinein, so erscheint der Raum auffallend eng, und man begreift nicht recht, wie die vielen Personen darin Platz finden können, die sich doch darin bewegen. Uebrigens ist gerade dieser Punkt — in der historischen Entwickelung

bekanntlich die am spätesten erreichte Stufe — überhaupt das Schwerste in der ganzen malerischen Technik und daher der wunde Fleck, an dem oft gerade die besten Werke kranken. Auch im Laufe dieses Berichtes werden wir noch mitunter Gelegenheit haben, darauf hinzuweisen.

Ein größerer Ruf noch, als Tadema ihn besaß, der doch durch mehrfache in früheren Jahren hier ausgestellte Werke dem Publikum bekannt ist, war Franz Lenbach vorausgegangen, als er vor nicht ganz zwei Jahren hier zum ersten Male eine Reihe von Porträts im Künstlerverein vor die Oeffentlichkeit brachte. Nicht nur das große Publikum, sondern auch berufenere Urtheiler waren eitel Bewunderung. Die Presse konnte entsprechend dem Losungswort, welches von außerhalb kam, nicht genug Lob finden. Um so peinlicher ist es, die eigene abweichende Meinung der gesammten öffentlichen Stimme entgegen zu setzen; und doch muß es geschehen. Lenbach ist diesmal nur durch ein Porträt vertreten, das Brustbild des Kaisers Wilhelm, welches auch in Wien war. Was zunächst die Auffassung anbetrifft, so kann dieselbe kaum unedler gedacht werden. Wie ein alter ausgetragener Schlafrock hängt die Uniform um den müde zusammengesunkenen Körper. Selbst im Falle, daß der Künstler den greisen Fürsten in einem Augenblicke der Ermattung in bequemem Hausrocke so gefunden, so malt man doch gerade einen Fürsten, und noch dazu einen Mann, dessen im Alter noch auffallend frische Haltung die Bewunderung aller, die ihn kennen, erregt, nicht so. Der Kopf ist ähnlich, scharf charakteristisch, wenn auch nicht gerade mit Betonung der liebenswürdigen Eigenschaften, und mit großem Geschick gemalt, er verdient deshalb in sofern alles Lob. Aber die Malweise selbst, gerade das, was Lenbach's Ruhm ausgemacht! Zunächst scheint es mir höchstens gelegentlich als Spielerei berechtigt, ein altes Bild so nachzuahmen, wie es der durch die Jahrhunderte getrübte Firniß und die mit ihm zusammengewachsene Patina von Staub und Schmutz heut erscheinen läßt; aus solchen technischen Kunststücken seinen eigensten Stil für's Leben herauszubilden, ist aber bedenklich, weil eine Unwahrheit dahinter liegt. Eine zweite ist dann das mühsame sorgfältige Imitiren der Prima-Malerei. Wo wir Bilder von Rubens oder van Dyck in flüchtigen genialen und breiten Strichen auf die Leinewand hingeworfen sehen, da erregt die technische Virtuosität mit Recht unsere Bewunderung. Sieht man aber wie ein Nachahmer sich abmüht, mit ganz dünnen Terpentinfarben untermalt, dann wieder mit Bimstein schleift, um von neuem mit dünnflüssiger Farbe, jetzt aber sehr saftigem Pinsel, die Retouchen aufzusetzen, nur um den Anschein der Primamalerei zu gewinnen, so ist dies trotz allen Talentes, trotz der großen koloristischen Begabung nichts als eine reine Effekthascherei, berechnet, den unkundigen Betrachter durch Anklänge an die berühmtesten Meister zu täuschen. Je größer das Talent, um so bedauerlicher der Abweg. Uebrigens folgt bei dem Kaiserporträt die Strafe der Sünde auf dem Fuße. Die mit viel zu viel Terpentin getränkte Farbe beginnt schon heut (noch nicht zwei Jahre nach der Vollendung) sich zusammen zu ziehen, so daß der weiße Untergrund der Malerei spinnegewebartig durchbricht; ein Uebel, welches bekanntlich nur durch Uebermalung zu beseitigen ist, und das mit der Zeit immer mehr zunimmt.

Denselben Gegenstand hat ein zweiter gefeierter Maler behandelt, der Wiener, Heinrich v. Angeli. Leider ist er, indem er des Guten zuviel that, dabei in den entgegengesetzten Fehler wie Lenbach verfallen. Er malte den Kaiser (Kniestück) in voller Uniform und der Fülle der Orden. Das sorgfältige Betonen aller Einzelheiten aber wie das Streben nach möglichster Vollendung und Eleganz hat dem Ganzen etwas Hartes und Gläsernes gegeben, von dem auch die Karnation nicht frei ist. Dazu kommt ein ungünstiger Zufall, an dem der Künstler freilich schuldlos. Angeli malte sein Bildniß gerade in der Zeit, als der Kaiser sich langsam von der schweren Erkrankung des vergangenen Winters erholte. So ist die Haut welk und gelb, der Ausdruck matter als in gesunden Tagen und dadurch befremdend. — Mehr als in diesem Werke entfaltet der Meister seine Leistungsfähigkeit in den beiden vortrefflichen Porträts des Kronprinzen und der Kronprinzeß, über die schon von Wien aus in der Chronik berichtet worden. Es sei hier nur noch hinzugefügt, daß neben dem hohen malerischen Werthe namentlich beim Kronprinzen, auch das Individuelle in der Erscheinung, vor allem der geistige Ausdruck des Antlitzes in frappanter Weise getroffen ist. Beide Werke sind dem hiesigen Publikum schon von der Ausstellung im Künstlerverein her bekannt.

Ein weiterer Gast unserer Ausstellung, dessen Name voran unter den besten genannt werden muß, ist Franz Defregger. Sein „letztes Aufgebot im Jahre 1809 in Tyrol" wurde erst in Nr. 41 des vorigen Jahrganges der Kunstchronik aus München besprochen und sei darauf hier verwiesen. Nicht leicht wird irgend ein Beschauer sich dem mächtig erschütternden Eindrucke entziehen können, den das Bild macht. Nichts von gewaltiger Leidenschaft oder schwungvoller Begeisterung, vor allem kein Pathos, was dem Bauer ja fremd: auch keine sogenannten Charakterköpfe, die noch weniger auf dem Lande zu Hause. Ernst, kalte harte Energie, das ist es allein, was aus diesen verwetterten Physiognomien spricht: Es ist so weit, jetzt kommt an uns die Reihe! ist der einfache Gedanke der alle durchdringt. Kein einziger, der auch nur den leisesten Zweifel hätte,

daß es anders sein könnte, weder Frau noch Kind. Keiner, der auch nur einen Moment dächte, daß mit diesen aufrecht geschmiedeten Sensen, mit diesen in Morgensterne umgewandelten Dreschflegeln ein modernes Heer nicht aufzuhalten ist. Ob sie siegen werden oder nicht, danach fragen sie nicht! Es ist ihre Zeit gekommen und sie gehen. Gerade in dieser gleichsam als Naturgesetz aufgefaßten rücksichtslosen Hingabe an das Vaterland liegt der eigenthümliche großartige Reiz dieses Meisterwerkes. — Ein zweites Gemälde desselben Künstlers „das Bilderbuch", ein niedliches anspruchsloses Genrestückchen, kann doch nicht in Vergleich mit dem ersten gezogen werden.

Gabriel Max bringt eine Julia Capulet auf dem Todtenbette. Wir sind es gewohnt in den gut gemalten Bildern dieses Künstlers eine eigenartige, nicht ganz gesunde Sinnesweise anzutreffen. Damit freilich gewinnt er gerade besonders das Publikum, welches sich mit Vergnügen dem hinter irgend einer sentimentalen Maske verborgenen leichten sinnlichen Reize hingiebt. Auf der Bahre ruht die Todte; tiefe schwarze Locken umrahmen das rundwangige Kindergesicht, welches so recht an das gewaltsame Scheiden aus der vollen Jugendblüthe erinnert. Aber mit dem Gegensatz zwischen Jugend und Tod hat der Künstler noch nicht genug. Die Reflexe, die ein mächtiger grüner Vorhang wirft, der über den oberen Theil des Lagers fällt, so daß der Kopf auf ihm ruht, müssen ihm dazu dienen, der Karnation einen lividen gelb-grünen Ton zu geben, der in der Natur erst beim eintretenden Zerfall der Leiche entsteht. Beiläufig sei auch bemerkt, daß der auf der Bahre sitzende kleine Wachtelhund, welcher aufmerksam draußen am Fenster Vorübergehende beobachtet, die Einheit des Gedankens für mich wenigstens unangenehm unterbricht. Man fürchtet unwillkürlich, jeden Augenblick die Stimme des kleinen Kläffers disharmonisch die Stille des Todes durchschneiden zu hören. Neben diesen Ausstellungen muß anerkannt werden, daß das Bild vortrefflich gemalt ist und gerade in der wenn auch bizarr getönten Karnation große Vorzüge offenbart.

Lindenschmit hat zwei Gemälde gesandt, von denen sein „Sir Walter Raleigh empfängt im Tower den Besuch seiner Familie" durch den Holzschnitt schon in weiteren Kreisen bekannt ist. Das Bild ist, wie zu erwarten, mit Geschick gemalt, namentlich das Lindenschmit übrigens geläufige Problem die Köpfe von der weißen Wand des Hintergrundes gehörig abzusetzen, ohne sie schwarz erscheinen zu lassen, vollkommen gelöst. Die Komposition selbst aber leidet meines Erachtens an einem Fehler der Auffassung. In seinem Gefängniß sitzt am Rande eines Heerdes der Kavalier, im Begriff ein Buch, in dem er gerade gelesen, bei Seite zu legen und seiner Familie entgegenzueilen, die Einlaß zu ihm gefunden. Man vergegenwärtige sich aber die Scene, wie sie nach dem hier Gegebenen etwa in Wirklichkeit vor sich gegangen sein muß. Raleigh liest in der Einsamkeit seines Gefängnisses in einem Folianten, da tönen draußen Schritte, Schlüssel rasseln, knarrend bewegt sich endlich die schwere Kerkerthür; er schaut auf, statt des Gefangenwärters aber, den er zu sehen erwartet, sind es die Seinen, die mit banger Freude ihn begrüßen. Er bleibt sitzen, nicht einmal das Buch legt er aus der Hand. Geleitet von der Mutter, steigt sein kleines Mädchen die holprigen Stufen in den trüben Raum herab, der Sohn folgt. Noch immer sitzt Sir Walter wie zuvor. Die Seinen thuen noch einige Schritte vorwärts, und jetzt erst ist er (wie ihn das Bild zeigt) freudig überrascht und, das Buch fortlegend, im Begriff aufzustehen und sie zu begrüßen. Das ist nach meinen Begriffen unwahrscheinlich, ich meine die Begrüßung hat in der Nähe der Thür stattgefunden, und bei den ersten Tönen der wohlbekannten lieben Stimmen flog der alte Foliant in die Ecke. Die wohlthuende Wärme der Empfindung fehlt aber dem Bilde, und so wird auch der Betrachter nicht recht von ihm erwärmt. Ein interessantes Experiment — so ist wohl zu nennen — ist Lindenschmit's zweites Werk: „Venus beklagt den Tod des Adonis". Das Sujet gehört zu den der Antike entlehnten Lieblingsthematen der Flamländer des 17. Jahrhunderts; es lassen sich noch eine ganze Reihe von Gemälden, die dasselbe behandeln, nachweisen. Ihnen folgt der Meister in der Art der Zeichnung, in Farbe und Malweise. Speziell hat er wohl die Manier van Dyck's zu imitiren gesucht, als dieser unter den frischen Eindrücken seines venezianischen Aufenthaltes stand. Die Behandlung des Hintergrundes, der Landschaft, selbst der Karnation erinnert ganz an dessen damals entstandene Bilder. Das Gemälde ist breit und tüchtig gemalt, namentlich der Körper der Venus besitzt einzelne recht glückliche Partien.

Der Name Robert Beyschlag's hat hier in Berlin durch die Reproduktionen seiner beiden Bilder „Minne" und „griechisches Mädchen" eine ungemeine Popularität erlangt. Es gab eine Zeit, wo die Photographien an allen Schaufenstern hingen, die „Minne" wenigstens ist noch immer eines der beliebtesten Motive für lebende Bilder u. s. w. Er tritt diesmal mit einem Genrebilde verwandter Art auf. Eine junge hübsche Bäurin hebt aus dem Kinderwagen ihr nur mit dem Hemdchen bekleidetes Jüngstgeborenes spielend hoch in die Luft, während ein etwa zweijähriger niedlicher Lockenkopf sich an die Falten des Rockes der Mutter schmiegt. Der Gedanke ist einfach und liebenswürdig, die Zeichnung und Ausführung sehr glücklich, so daß das anspruchslose und doch mit sicherem Geschick gemalte Bild mit den früheren durchaus konkurriren kann.

Gierymski's „Parforce-Jagd unter Ludwig XIV." führt uns in eine hell erleuchtete Herbstlandschaft. Die hohen Stämme haben schon ihren Blätterschmuck verloren, nur die niedrigen Büsche sind noch in den bunten Herbstfarben belaubt. Dazwischen hindurch jagt ein Zug blaugekleideter Jäger dem im Hintergrund verschwindenden Hirsche und der Meute nach. Vortrefflich ist der von der beliebten Manier des Künstlers abweichende etwas kalte Lichtton des Ganzen; so kämpft im Herbst das warme goldige Licht der Sonne mit den weißen Dünsten der Atmosphäre. Aber auch die scharfe Zeichnung der Landschaft, die sichere Skizzirung von Mann und Roß verdienen Bewunderung. R. D.

Die Formsymbolik.

(Schluß.)

Sodann eine zweite Thatsache. Wenn wir wirklich unsere Persönlichkeit in die Objekte übertragen und sie gerade um deswillen schön finden, weil wir uns selbst in ihnen wiederfinden, was freilich einem Egoismus ähnlicher sieht als einem Pantheismus, welcher „die Ursache dieser merkwürdigen Verschmelzung von Subjekt und Objekt in der Gefühlsvorstellung" (S. 28) sein soll, wie kommt es, daß wir um der ästhetischen Wirkung der Objekte einen Ausdruck zu geben, sie nicht etwa mit uns, sondern mit andern Objekten vergleichen, deren ästhetische Wirkung doch selbst wieder auf jener „Formsymbolik" beruhen müßte? Sollte ich wirklich sagen, „die Tanne klettert", weil meine in die Tanne übertragene Persönlichkeit diese Bewegung in und mit ihr ausführt, oder nicht vielmehr, weil mich das der Tanne in diesem Falle eigenthümliche Wachsthum an eine Bewegung erinnert, die ich nicht an mir, sondern an andern Objekten wahrgenommen habe, so daß das Subjekt diesen beiden Objekten gegenüber theils betrachtend (bei der Beobachtung), theils handelnd (bei der Zusammenstellung der durch die Beobachtung erhaltenen Vorstellungen) sich verhielte? Aber freilich, wo bliebe dann das „Ineinsfühlen von Bild und Inhalt"? Was würde aus der schönen Folge jenes Vorganges „die Vorstellung ist eine Mischerin. In ihrem weichen Elemente fließen die Weltgegensätze, Ruhe und Bewegung, Ich und Nichtich zu einem räthselhaften Ganzen zusammen" —? Die Aesthetik aber hört auf Wissenschaft zu sein, wenn ihr durch ein schon ohne sie fertiges System das Ziel gesteckt ist, das sie erreichen muß, es mag biegen oder brechen.

Wir müssen hiernach die oben präcisirte Frage, auf deren Beantwortung die Vischer'sche Schrift im Grunde hinausläuft, ob nämlich das Naturschöne durch jene „Formsymbolik" entsteht, durch „jene sonderbare Verwechselung der eigenen Erregung mit der Erregungsursache" (S. 26), in Folge deren „die Art, wie die Erscheinung sich aufbaut, zu einer Analogie meines eigenen Aufbaues" (S. 15) wird, entschieden verneinen. Nach unserer Ueberzeugung, die wir hier jedoch nur kurz andeuten können, ist die Empfindung des Schönen ein sehr komplicirter Vorgang, der sich theils aus formalen, theils aus ethischen Elementen zusammensetzt. Wenn die formalen Elemente schon für sich einen geringeren Grad des ästhetischen Empfindens erwecken können, so vermögen sie dieses doch erst dann in seiner höchsten Potenz hervorzubringen, wenn ein ethisches Element sich mit ihnen verbindet und uns aus ihnen entgegentritt oder entgegenzutreten scheint. Das ethische Element hat aber seinen Grund im Wollen. Wo uns daher die formalen Elemente außer der ihnen eigenthümlichen Erweckung der Empfindung des Wohlgefälligen nach irgend einer Seite hin einen entschiedenen, die Formen beherrschenden, sie zu einem Ganzen und dadurch zu einer Gesammtwirkung vereinigenden Willen kundgeben, da ist die ästhetische Empfindung auf ihrer höchsten Potenz, die Empfindung des Schönen, ermöglicht. Sie wird um so bedeutender wirken, je bedeutender uns jener Wille erscheint. In der Natur werden wir daher da die Empfindung des Schönen haben, wo die uns entgegentretenden Erscheinungen außer ihren formalen Eigenschaften uns einen entschiedenen Willen entgegenzubringen scheinen, und die Wirkung des Naturschönen wird um so tiefer sein, als eine je bedeutsamere Macht uns jener Wille erscheint. Somit wird der eine geringere Empfindung des Naturschönen haben, welchem der in der Natur uns zu herrschen scheinende Wille nur durch das Medium einer menschlich gearteten Persönlichkeit denkbar ist, der in der Natur Etwas wie eine solche wirken zu sehen glaubt. Und der wird ganz stumpf in ihr stehen, welcher nicht einmal solch' einen Willen herauszuempfinden vermag, für den die Natur einfach nur *ist*, dem sie nichts von einer ihr zu Grunde liegenden Macht sagt. Daher kommt es denn auch, daß Viele für das Naturschöne unempfindlich sind, während das Kunstschöne auf sie wirkt: in diesem ist das individuelle Wollen unverkennbar, in jenem läßt sich selbst ein solches nur ahnen, nicht nachweisen, noch viel weniger aber jenes geheimnißvolle Wirken eines, wenn auch nicht erkannten, so doch geahnten Gesetzes, das über alles menschliche Begehren und Trachten hinaus in ruhiger Majestät und unnahbarer und ungestörter Unbekümmertheit seine Wege geht. Darum ist die Kunst so viel menschlicher, uns so viel vertrauter und doch so bedeutsam. Gewährt doch auch sie einen ahnungsvollen Blick in jenes wunderbare Schaffen und Weben der Natur, da das individuelle Wollen schließlich selbst nur ein Ausfluß jenes weltschaffenden Kernes ist, in dessen Erklärung die Metaphysik sich abmüht. Mag diese Skizze

genügen, um wenigstens die Richtung anzudeuten, nach welcher hin unsere Anschauung sich entwickelt.

Giebt man aber dem Verfasser seine Thesen zu, deren Anerkennung oder Verwerfung uns als die wichtigste Frage erschienen ist, so erkennen wir gerne an, daß er sie geistvoll durchführt und in den verschiedenen Arten und Unterarten, in welchen er, der schematisirenden Neigung seiner philosophischen Richtung entsprechend, die Formsymbolik sich äußern läßt, eine erfreuliche Gedankenschärfe bewährt. Sein Schriftchen bildet daher ein interessantes Studium und wird bei keinem denkfähigen Leser verfehlen, lebhafte Gedanken, sei es für, sei es wider, anzuregen. Wir freilich wünschen dem Verfasser, er möge seine Begabung unvoreingenommen von einem fertigen System verwenden lernen. Dann wird seine Ausdrucksweise, die oft der schlichten Natürlichkeit entbehrt, auch den Uneingeweihten verständlicher werden und dadurch seinen Gedanken eine größere Ausbreitung verschaffen, als sie in diesem Gewande finden werden.

Veit Valentin.

Korrespondenz.

Magdeburg, im September 1874.

Wer jetzt nach längerer Abwesenheit die alte, ihm von früher bekannte Elbfestung besucht, der wird sich lange Zeit umschauen müssen, bevor er sie in dem neuen Gewande, das sie inzwischen angelegt hat, wiedererkennt. Bekanntlich war der alte Festungsgürtel, der seit dem Wiederausbau nach der Zerstörung die Stadt umgab, dem hervorragenden Handels- und Industrieplatz Norddeutschlands schon längst viel zu eng geworden, und der Nothschrei nach einem neuen passenden Kleide statt des alten, welches Wachsthum und Bewegung des städtischen Lebens übermäßig hinderte, wurde von Jahr zu Jahr dringender. Der völlig unzureichende, mühsam zwischen dem Flusse und dem Fürstenwalle eingeklemmte Bahnhof war nur ein Uebelstand von vielen andern, aber er hat sich Jedem, der auch nur einmal Magdeburg als Reisender besucht hat, unauslöschlich eingeprägt und erfreute sich eines fast sprüchwörtlichen Ruhmes.

Dies ist nun endlich anders und besser geworden. Nachdem man schon vor acht Jahren mit der Anlage eines weiten Kreises von detachirten Forts begonnen hatte, um den wichtigen Waffenplatz gegenüber den Verbesserungen des modernen Artillerie- und Belagerungswesens brauchbar zu erhalten, ist dann auch die alte Enceinte im Süden und Westen der Stadt niedergelegt und in einem weiten, nach Außen zu ausgedehnten Bogen neu aufgebaut worden. Das hierdurch gewonnene Bauterrain bot zunächst Raum für den neuen Bahnhof, der alle sieben hier mündenden Bahnen in sich aufnimmt; dann bleibt ein weites Feld für einen neuen Stadttheil, der allmählich aus dem Boden wächst und der übervölkerten, dichtbewohnten innern Stadt Erleichterung zu verschaffen verspricht.

Die Festungswerke interessiren zunächst den Ingenieur und Strategen, und wir trauen es der preußischen Militärverwaltung gern zu, daß hier allen Ansprüchen der modernen Fortifikation Genüge gethan ist. Aber unwillkürlich irrt das Auge des sinnenden, nur im ästhetischen Interesse dort wandelnden Beschauers an den kolossalen Wällen entlang, bleibt an den Thoren haften und sucht nach Elementen der künstlerischen Schönheit. Die Frage drängt sich auf die Lippen: war es denn nöthig Alles dieses gerade so unschön zu bauen? Konnte man nicht mit denselben oder doch nur mit wenig größeren Mitteln ein wirklich schönes, auch künstlerisch werthvolles Thor hinstellen? An Geld war ja gerade in diesem Jahre kein Mangel, und der Architekt hätte sich wohl auch gefunden, wenn es auch gerade kein Sanmicheli war! Aber wir befinden uns nicht an der Etsch, sondern an der Elbe, mitten in einer ebenso fruchtbaren wie flachen Ebene, aus der unzählige qualmende Schornsteine emporragen; wir leben nicht im 16., sondern im 19. Jahrhundert, wo Fortifikation (und der Nutzbau überhaupt) einerseits und die Architektur als Kunst andererseits zwei Kreise geworden sind, deren Peripherien sich nicht mehr zu berühren pflegen. — Durch diesen Gedanken vorbereitet, betreten wir die Stadt selbst, vorsichtig, um auf dem über jede Beschreibung schlechten Pflaster der neuen Straßen nicht zu fallen; — wir wollen in gutem Vertrauen auf die Stadtverwaltung glauben, daß es nur provisorisch ist.

Es geschieht nicht oft, daß eine Kommune so frei über eine ganz neuentstandene und in kurzer Zeit aufzubauende Stadt verfügen kann, wie es hier der Fall ist. Ich lasse dabei völlig dahingestellt, ob über den neugewonnenen Boden Stadt oder Staat oder Beide das Verfügungsrecht haben, und auf wessen Konto das Gute oder Schlechte, was dort geleistet werden wird, zu setzen ist. In jedem Falle liegt hier die Möglichkeit vor, einen ganzen Stadttheil als monumentale Einheit aufzufassen und ihm stilistischen Charakter zu verleihen. Die Frage: „Will man die neuen Straßen und Plätze (?) nach vernünftigen Bauprinzipien geschmackvoll (gleichviel nach welchem Geschmack, wenn nur überhaupt nach irgend eines Menschen Geschmack) und stilvoll hergestellt sehen, oder wird jeder beliebige Bau- und Maurermeister nach seiner bizarren Laune, jeder Grundstückbesitzer nach seinen Bedürfnissen schalten und walten dürfen", — mußte vorher aufgeworfen und gelöst werden. Man wende mir nicht ein, daß ich hier utopistischen Ideen das Wort rede. Wir haben z. B. in Hannover ein Beispiel, wo der ganze neuentstandene Anbau eine Stileinheit darbietet, die eben durch

die innere Einheit, die nicht Einförmigkeit zu sein braucht, eine respektable Wirkung ausübt. Und in dem vorliegenden Falle war das, was ich will, so leicht zu erreichen! Der Besitzer des Grund und Bodens, Fiskus oder Kommune, brauchte nur allen Käufern der Grundstücke und Bauenwollenden beim Kauf die Verpflichtung aufzuerlegen, den Plan des Hauses ihr vorher zur Begutachtung einzureichen und konnte dann das Placet einem bewährten Architekten überlassen. Der würde seinen „Geist über vieles Fleisch" gegossen haben, die jüngeren Architekten würden bei ihm in die Schule gegangen sein, im Einverständniß mit ihm ihre Pläne entworfen haben; ein starker Wille, ein energischer Charakter hätte Einheit und Schönheit in die starre Häusermasse gebracht und wir hätten eine deutsche Stadt mehr von architektonischem Stil, die zugleich wieder durch ihr Entstehen einer jungen Architektenschule Gelegenheit gegeben hätte, zu werden.

Aber was sind das alles für indiskrete Fragen, Forderungen und Voraussetzungen!! Luft, Licht, Reinlichkeit, Gesundheit — sind Begriffe, zu deren Verständniß sich die Vertreter großer, reicher deutscher Handels- und Fabrikstädte in ihren besten Augenblicken noch emporschwingen — keineswegs immer!*) — aber Anforderungen ästhetischer Schönheit — was für Phantastereien! Es kommt ja lediglich darauf an, daß der Quadratmeter möglichst hoch verwerthet wird, daß die reiche Kauf- und Fabrikstadt nur ja möglichst wenig Geld ausgiebt, mag dann auch das heranwachsende Geschlecht seine matten, trüben Augen an den in ihrer Geschmacklosigkeit gleichförmigen, weißen oder buntbeklecksten Häuserfronten hingleiten lassen, wenn es nur in Gedanken schnell den hohen Zins, den jedes bringt, zusammenaddiren kann; rechnen, nur rechnen ist die Haupttugend dieser Nachfahren, von denen die edleren Naturen dann doch einmal den Seufzer finden werden: „Weh mir, daß ich ein Enkel bin!"

Bis jetzt ist nur erst der Anfang gemacht worden mit den Neubauten, aber die Straßenzüge, die in der Nähe des Bahnhofes bebaut worden sind, sind entmuthigend genug. Wir haben da den echten unverfälschten Miethkasernenstil: Haus an Haus, jedes 3—5 Stock hoch, entweder völlig kahl oder mit geschmacklosen Stuckdekorationen beklebt, die Parterrewand nach der Straße zu aus dünnen Eisensäulen gebildet, worauf dann die 3—4 Stockwerke, zu engen Miethwohnungen verarbeitet, lasten — was läßt sich da weiter sagen!

Sieht man den Bebauungsplan näher an, so staunt man über den Mangel an freien Plätzen. Es ist schier unglaublich, daß eine Stadt, die mit ihren engen übelriechenden Straßen so notorischen Mangel an Bäumen und Plätzen leidet und von jeher der Heerd ansteckender Krankheiten gewesen ist, diesem Uebel nicht bei erster Gelegenheit abhilft. Aber es ist so! Da, wo ein Platz geradezu gefordert war, nicht bloß im ästhetischen, sondern vor Allem im Verkehrsinteresse, vor dem neuen Bahnhof, hat man doch noch eine Häuserinsel hingesetzt, so daß der Verkehr zwischen Bahnhof und Stadt nach rechts und links ausweichen muß und man jenen erst erblickt, sobald man dicht davorsteht. So kommt der vordere Theil desselben kaum zur Geltung, und doch ist er das einzig ansprechende Gebäude unter den zahlreichen Neubauten. Freilich kommt sein Zweck und sein eigenthümlicher Charakter wenig zum Ausdruck und einen einheitlichen Gedanken sucht man in dem, den Bahnhof bildenden Gebäudekomplex vergebens, aber die aus grauem Sandstein in schlichtem Renaissancestil aufgeführte Vorderfront macht, anspruchslos wie sie ist, einen durchaus wohlthuenden Eindruck. Die zwei Stockwerke werden durch ein energisches, stark profilirtes Gesims abgeschlossen, das mäßig hervortretende Mittelrisalit ist zum Theil noch durch das Gerüst verhüllt.

Wie selten findet doch der richtige historische Moment seinen Mann; und umgekehrt: wie oft muß das künstlerische Genie umsonst die passende Gelegenheit suchen, frei und unbehindert von störenden äußeren Einflüssen thätig zu sein! Zweimal bietet uns die europäische Kunstgeschichte das köstliche Schauspiel, wo diese beiden Linien sich im richtigen Moment gekreuzt haben, wo der wahre Künstler mit dem echten Fürsten ging. Und so haben denn auch die Epochen Perikles-Phidias und Julius-Michelangelo-Rafael das Höchste geleistet und die kanonischen Werke für künftige Geschlechter geschaffen, danach sie sich richten sollen, wie die irrenden Verstoßenen nach der Feuersäule in der Nacht, nach der Rauchsäule am Tage blickten. Damals auch vor Allem wurden jene gewaltigen architektonischen Anlagen geschaffen, deren großer Sinn heute noch selbst dem blöden Auge imponirt. Im Kleinen hat sich diese günstige Konstellation noch öfter wiederholt. Aber wir im Norden haben darin viel Unglück gehabt. Die Folgen liegen denn auch zu Tage: trotz großer Anläufe und einzelner glänzender Leistungen ist das architektonische Leben

*) Um mir den Vorwurf der Radotage zu ersparen, erwähne ich nur eines Vorfalls aus den Verhandlungen der Berliner Stadtverordneten, der kürzlich ganz zufällig zu meiner Kenntniß gelangte; aber nach kurzem Suchen könnte ich die Beispiele häufen. Ein Herr, dessen Weisheit freilich auch schon sonst geglänzt hatte, sträubt sich mit Hand und Fuß gegen die (jedem Verständigen ohne Weiteres einleuchtende) Nothwendigkeit, an Stelle der Werder'schen Mühlen kein neues Gebäude, sondern einen Schmuckplatz anzulegen. Er nannte seinen Standpunkt (er hat vermuthlich die Absicht, eine Fabrik dicht vor die Schloßkuppel zu bauen) altpreußische Nüchternheit (!) und zieh seine Gegner der Phantasterei! Chacun a son goût! Aber wenn das am grünen Holze Berlins geschieht . . . .

Norddeutschlands unsicher, ziellos, schwankend; die Resultate sind Stückwerk!

Der langen Rede kurzer Sinn ist eine bescheidene Wahrheit, die wir Deutschen uns scheuen anzuerkennen, so oft sie in der letzten Zeit auch schon ausgesprochen ist, nämlich, daß wir trotz unserer Siege und unserer Milliarden, unserer Dichter und unserer philosophischen Systeme eine wahre und volle Kultur noch nicht haben, so lange die Kunst nicht ein Lebenselement unseres Volkes, sondern etwas Zufälliges, Nebenherbetriebenes, ein Aschenbrödel unter den andern geistigen Kindern Deutschlands ist. B. F.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

B. **Düsseldorf.** Mit dem Wintersemester ist der Landschaftsmaler Eugen Dücker als Lehrer der Landschaftsklasse unserer Akademie mit dem Titel Professor angestellt worden, worüber wir uns um so mehr freuen, als wir den Rücktritt dieses ausgezeichneten Künstlers von der provisorischen Leitung derselben im Herbste vorigen Jahres lebhaft bedauerten. Die inzwischen eingetretene günstige Wendung zu einer sorgsameren Pflege aller Kunstangelegenheiten in Preußen hat auch zu dieser schönen Erfüllung allseitiger Wünsche geführt, und Herrn Dücker bewogen, die Stellung endgültig wieder zu übernehmen, welche ihm vor einem Jahre unter Bedingungen angeboten wurde, die ihn damals zu einer Ablehnung veranlaßten.

* **Das k. Kupferstich- und Handzeichnungskabinet in München** wurde von der Unterordnung unter den Direktor der Centralgemäldegalerie befreit und direkt dem Kultusministerium unterstellt. Zugleich gründete man eine zweite Konservatorenstelle und übertrug dieselbe dem durch seine Mitwirkung an der Redaktion des Allgemeinen Künstlerlexikons und zahlreiche kleine kunstwissenschaftliche Arbeiten rühmlich bekannten Dr. Wilhelm Schmidt. Hoffentlich darf in diesem Vorgange ein Beweis dafür erblickt werden, daß nun auch in die Verwaltung der öffentlichen Kunstsammlungen Münchens ein anderer Geist eingezogen ist.

Kunstgeschichtliches.

* **In der reformirten Kirche zu Horgen** in der Schweiz wurden am 11. Oktober zwei Freskogemälde enthüllt, welche der Gemeindepräsident Herr Julius Stapfer in die Kirche stiftete. Dieselben sind von Cataneo Barzaghi ausgeführt und stellen die Gesetzgebung Mosis und Christi Bergpredigt dar. Die Ausschmückung einer reformirten Kirche mit Freskobildern ist ein völlig neues Unternehmen, das natürlich gegen große Vorurtheile anzukämpfen hat, das aber, wenn es Nachahmung finden sollte, gewiß nur von wohlthuendem Einfluß auf die Entwicklung der ernsten Kunst werden kann.

Personalnachrichten.

Dr. Max Jordan ist von Leipzig nach Berlin übergesiedelt und hat sein Amt als Direktor der Nationalgalerie angetreten.

Professor L. Knaus siedelt nächste Ostern definitiv nach Berlin über.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Berliner Bau-Ausstellung.** Aus Anlaß des in den letzten Septembertagen in Berlin abgehaltenen Kongresses deutscher Architekten und Ingenieure fand dort vom 13. bis 28. v. M. eine Ausstellung statt, welche das Gesammtgebiet des Bau- und Ingenieurwesens nebst den dazu gehörigen dekorativen Künsten und bauwissenschaftlichen Publikationen umfaßte. Der Gedanke war aus der Initiative des Berliner Architektenvereins hervorgegangen und mit lebhafter Unterstützung der Bauindustriellen und Fabrikanten von einem umsichtigen und rührigen Komité rasch und glücklich durchgeführt. Die Ausstellung fand in dem großen lichten Saale des Exercierhauses des 2. Garde-Regiments (Karlstraße 12) und in dem dazu gehörigen Garten statt, welcher der Aufstellung von Maschinen, größeren Gebäudetheilen und einer Restauration freundlichen Raum bot. Die Aussteller waren meistens Berliner; nur einige wenige norddeutsche Städte waren außerdem, jedoch ziemlich spärlich, vertreten. Der in 20 Gruppen eingetheilte Katalog zählt im Ganzen 505 Nummern. Die Anordnung war derartig, daß in der Mitte, an der durchgezogenen Langwand und in den durch rechtwinklig auf dieselbe stoßende Querwände gebildeten Kompartimenten die eigentliche Architektur ihren Platz gefunden hatte: in Entwürfen, Plänen, Aquarellen, Photographien und Modellen wurde uns hier alles Wichtige und Neue aus dem Bauleben speciell Berlins übersichtlich vorgeführt. An den Fensterwänden und an den beiden Schmalseiten der Halle enthielten Reihen von weiteren Kompartimenten die Erzeugnisse der dekorativen Künste und der bauwissenschaftlichen Literatur. Zwischen Fahnen und Bannern hingen zahlreiche Metall- und Krystallkronleuchter aus den berühmtesten norddeutschen Werkstätten von der Decke herab. Das Ganze machte einen ebenso reichen wie durch die leichte Uebersichtlichkeit der Anordnung wohlthuenden Eindruck. Die kritische Würdigung der ausgestellten Objekte müssen wir den Fachblättern für die Bau- und Ingenieur-Wissenschaften überlassen. Hier nur so viel, daß die Ausstellung besonders von dem rührigen Streben, das gegenwärtig in den architektonischen Kreisen Berlins herrscht, ein überraschendes Bild darbot. Ist dieses Bild auch nicht in allen Punkten ein erfreuliches und entfernt sich der herrschende Charakter der architektonischen Physiognomie Berlins auch mehr und mehr von der klassischen Einfachheit, oft freilich Nüchternheit, früherer Perioden, so ist doch der Drang nach energischem Fortschritt im weltstädtischen Sinne unverkennbar, und namentlich im Gebiete der Privatarchitektur eine Fülle schöner Erfolge zu begrüßen.

Vermischte Nachrichten.

* **Ueber Adolf Hildebrand's Adam** macht uns ein Freund, der das Wachsmodell gesehen, einige nähere Mittheilungen. Der Künstler faßte Adam im Sinne Raffael's als die Blüthe der Menschheit, als den Idealmenschen auf; in jugendlicher Schönheit — der leichte Bart deutet das Alter an, in welchem der Jüngling eben zum Manne heranreift — steht die edle Gestalt da, das sinnende Haupt auf den Apfel gerichtet, den die hohle rechte Hand hält. Ausdruck und Haltung athmen das gänzliche Versunkensein in sich selbst; die Gestalt ist erfüllt von jener tiefen plastischen Ruhe, welche den klassischen Gebilden der Alten eigen ist. Aber auch hier wieder — wie bei Hildebrand's ersten Werken — haben wir es keineswegs mit der Wiederholung eines bestimmten Motivs der Antike zu thun. Er empfindet, wie die Alten und das macht seine Schöpfungen den ihrigen ebenbürtig. Die Statue wird lebensgroß in Marmor ausgeführt, wie wir bereits gemeldet haben, für das Leipziger Museum. In einem Jahr etwa dürfte sie vollendet sein. — Die Leser wird es ferner interessiren, zu erfahren, daß der Künstler sich in Florenz sein Heim gegründet hat und zwar auf originelle Weise. Er kaufte nämlich das alte, längst aufgehobene Franziskanerkloster, welches vor Porta S. Frediano auf dem Wege nach Bellosguardo liegt und vom Magistrat von Florenz letzten Winter versteigert wurde, um den Preis von 29,000 Francs an und richtete in dem weitläufigen Gebäude für sich und einen Freund Ateliers ein. Das frühere Refektorium, ein Saal von 60 Fuß Länge, dient unserm jungen Meister als Werkstatt.

* **Der Neubau der Wiener Akademie** ist in den letzten Wochen schnell vorgeschritten. Die Hauptmasse des Gebäudes hat bereits den Dachkranz erreicht; nur die vier Eckthürme fehlen noch und auch diese glaubt Meister Hansen noch in diesem Herbst unter Dach bringen zu können. Für die malerische Ausschmückung des Gebäudes werden gegenwärtig Entwürfe ausgearbeitet und auch der plastische Schmuck ist zum großen Theil in der Ausführung begriffen.

E. v. H. Burgundische Fahnen. In Nr. 47 der Kunst-Chronik vom 4. September ist eine Nachricht der „Academy" gebracht, wonach die angeblich von Hans Memling gemalten Burgundischen Fahnen, welche den Schweizern in den Schlachten bei Grandson und Nancy 1476 und 1477 als Siegestrophäen in die Hände fielen, auf Beschluß des Großen Raths an Oesterreich zurückgegeben werden sollen. Diese Nachricht einer Zurückgabe von Siegestrophäen nach 400 Jahren klang um so befremdender, als am Beginne dieses Jahres dem Gemälde-Restaurator Herrn A. Sesar diese Fahnen zur Restauration übergeben wurden, von welchen derselbe drei mit bewährter Kunstfertigkeit zum allgemeinen Beifall herstellte und vor dem sonst in naher Aussicht stehenden Verfall rettete. Die weiteren Fahnen werden demselben aber erst in nächster Zeit übergeben werden, weil Sesar die letzten Monate bei dem Fürsten Solms-Solms im Schlosse Anhalt an der dortigen Gemäldesammlung beschäftigt war. Aus diesem Grunde konnte ich erst jetzt, durch Sesar's Vermittlung, eine Berichtigung aus der besten Quelle erhalten und bin autorisirt, aus einem Briefe des Herrn Verwaltungsraths-Präsidenten v. Naef in St. Gallen folgende Stelle mitzutheilen: „Der große Rath des Kantons hat gar niemals einen Beschluß wegen der Burgunderfahnen gefaßt, noch sind diese bei ihm jemals mit einem Worte zur Sprache gekommen. Dieselben gehören auch nicht dem Kanton, sondern sind Eigenthum der Stadt, deren Bürger sie seiner Zeit erkämpft haben und deren Nachkommen diese Trophäen ihrer Vorfahren weder an Oesterreich noch an Frankreich ausliefern würden, noch sonst an Wen!"

S. Schwerin. Die Aufstellung des Kriegerdenkmals auf dem „Altengarten" in der Nähe des hiesigen Residenzschlosses ist jetzt vollendet. Der großherzogliche Gartendirektor Klett ist gegenwärtig damit beschäftigt, in der nächsten Umgebung des Denkmals parkartige Anlagen zu schaffen. Das Denkmal ist 23 Meter hoch, hat einen massiven Unterbau aus blaugrauem sächsischem Granit, auf welchem eine schlanke Säule steht, die aus rothem polirtem schwedischem Granit gebildet ist. Dieselbe trägt auf einem mit römisch-griechischen Ornamenten reich verzierten Kapitäl aus Bronze, gewonnen aus erobertem französischen Geschützmetall, die Statue der „Megalopolis", welche vom Bildhauer Willgohs in Berlin modellirt und in der vormals gräflich Einsiedelschen Kunstgießerei in Lauchhammer in Bronze gegossen ist. Die Enthüllung und Einweihung wird am 2. December d. J., als dem bedeutendsten Ruhmestage der mecklenburgischen Truppen, in feierlicher Weise stattfinden.

Vom Kunstmarkt.

Auktion van der Willigen. Nachstehend geben wir einige Preisnotizen bezüglich der kürzlich in Haarlem zur Versteigerung gelangten zweiten Abtheilung von Handzeichnungen alter Meister:

	fl. holl.
Buytenweck, Holländischer Musikant	100
A. Cuyp, Ansicht von Utrecht	300
Doomer, Landschaft bei Cleve	120
G. Dou, Zwei Porträts	250
Dusart, St. Nicolasfest	265
A. v. Ostade, Trinkstube	900
Rembrandt, Segnung Isaaks	200
—— Mann und Frau zu Pferde	200
—— Liegender Löwe	150
—— Waldlandschaft	180
Saftleven, Die Jahreszeiten	360
Troost, Winterabendunterhaltung	595
A. v. d. Velde, Landschaft	115

Auctions-Kataloge.

Rud. Lepke in Berlin. Katalog der vom k. Rechnungsrath Theod. Freese hinterlassenen Sammlung von Kupferstichen etc. 907 Nummern. Versteigerung am 26. October.

Inserate.

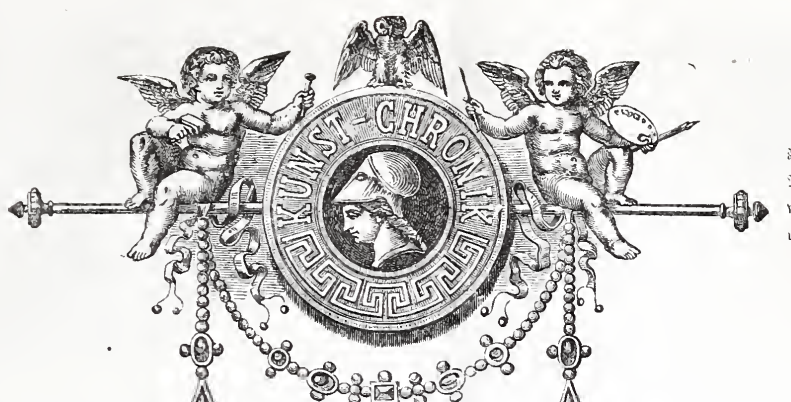
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

30. October.



Nr. 3.

Inserate

à 2 1/2 Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

III.

Für eine ganze Reihe anderer bekannter süddeutscher Künstler genügt die bloße Nennung der Namen; theils sind ihre ausgestellten Bilder schon von früher her bekannt, theils entsprechen sie einfach den Anforderungen, die man in Folge älterer Arbeiten an sie stellt, ohne doch zu besonderen Bemerkungen herauszufordern. So sind in erster Linie Fr. Voltz mit zwei trefflichen Stücken und Wilhelm Diez hervorzuheben, dann E. Grützner dessen „Rudimann und Kerhildis" in No. 41 des vorigen Jahrgangs aus München besprochen worden, während das „Jägerlatein" und die „schwere Wahl" schon von früher her bekannt sind; weiter Schleich, R. v. Poschinger, E. Young, Hugo Kauffmann, H. Kaulbach mit seinen trefflich gemalten und in frischem lebendigem Realismus geschilderten zechenden Johannitern („Aus dem gelobten Lande"), Gysis u. A.; von den Karlsruhern Gude und Gussow. Dem Urtheil über Ferd. Kellers „Nero" in dem Bericht von der Wiener Ausstellung schließe ich mich durchaus an.

Franz Adam's großes Gemälde „Die zweiundzwanzigste Infanterie-Division in der Schlacht bei Sedan" (im Besitz des Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen) fordert unwillkürlich zu einem Vergleich mit den übrigen Schlachtenbildern heraus und sei deshalb erst hier an letzter Stelle unter den Süddeutschen genannt. Wenn schon die Darstellung jeder Gefechtsscene große Kenntniß des menschlichen Körpers wie des Pferdes und sichere Leichtigkeit der Zeichnung verlangt, selbst wo der Maler den Vorgang frei komponirt, so tritt bei unseren modernen Schlachtengemälden, die außerdem noch die historische Treue so gut für die Aktion selbst, wie für das Lokal wahren sollen, dadurch eine weitere Reihe erschwerender Umstände hinzu. Die Schlachtenmaler nun, zwischen denen diesmal überhaupt von einer Konkurrenz unter einander die Rede sein könnte, beherrschen, was die Zeichnung anbetrifft, mit ziemlich gleicher Sicherheit Roß und Reiter. Auch die momentansten Bewegungen, das bunteste Durcheinander des Kampfes lassen in der Linienführung kaum zu wünschen übrig. In dieser Hinsicht ist namentlich Bleibtreu's „das 13. Husarenregiment zersprengt bei Wörth die französische Reiterbrigade Michel" meisterhaft. Das wilde Getümmel, welches dem Augenblick des Aufeinanderprallens zweier Cavalleriemassen folgt, das Stürzen und Ueberstürzen, das Einhauen und Pariren, alles zusammen ein kaum entwirrbarer Knäuel, in dem zugleich, wo man auch hinblickt, aller Orten das gesteigertste momentane Leben herrscht, kommt hier zu vollendetem Ausdruck. Anders ist es mit der rein malerischen Seite, von der aus betrachtet die Bilder gar oft trotz aller vortrefflichen Malerei des Einzelnen im Ganzen nur auf der Höhe von Veduten stehen. Von bedachter Komposition im ästhetischen Sinne kann namentlich bei vielen bestellten Bildern überhaupt nicht die Rede sein; sie sollen in erster Linie die Wahrheit geben, diese ganz, und zweitens erst volle Kunstwerke sein, — soweit es in den gesteckten Grenzen möglich. Daß aber gerade Schlachten immer malerisch sind und es nur darauf ankommt, daß eine tüchtige künstlerische Kraft dies jedesmal herauszubilden verstehe, zeigt Adam's vortreffliches Bild, welches alle anderen der Art auf der Ausstellung in Schatten stellt. In einer großen Leinwand führt er

uns eine höchst nüchterne Gegend, die langgestreckte Abflachung eines Hügels vor. Im Thalgrunde stehen in gelöster Linie und durch den Schatten einer Wolke in leichtes Dunkel gehüllt die Deutschen; gegen sie sprengt in mächtiger Tiefe den Hügel herab die französische Reiterei durch den vollen Sonnenglanz heran. Niemand wird behaupten wollen, daß diese Cavalleristen in ihren lichtblauen Jacken und rothen Hosen, sämmtlich auf Schimmeln von Hause aus sonderlich malerisch seien; Adam aber versteht sie so zu behandeln, und über die vortreffliche Zeichnung des einzelnen und die scharfe Charakteristik hinaus liegt gerade in der malerischen Seite für mich der besondere Werth des Bildes; ist dies doch so selten auf diesem Gebiete. Die Landschaft ist liebevoll und doch diskret gegeben, das Ganze harmonisch gestimmt, während zugleich ein Wechselspiel von Licht und Schatten und der Einzelnes abtönende Pulverdampf das im Grunde außerordentlich dürftige Terrain gliedert. Nach all diesen Seiten hin leidet im Gegensatz Bleibtreu's „Sedan", richtiger „der Kronprinz und sein Stab beobachten von einem Hügel herab den Gang der Schlacht." Hier ist jede einzelne Figur in sich gleichfalls durchaus gelungen, in Zeichnung und Malerei voller Leben und Frische, aber das Ganze schließt sich doch nicht zusammen. Die großen Flächen des Rasens durchbrechen die Einheit, es fehlt an der rechten Zusammenstimmung, das Bild ist mehr eine vortrefflich kolorirte Zeichnung als ein Gemälde. Bei der oben erwähnten Cavallerieattake Bleibtreu's steht die Malerei vielleicht noch mehr hinter der Zeichnung zurück. Hier hätte es gegolten, das wüste Durcheinander des Kampfes durch die Farbe, namentlich durch eine geschickte Vertheilung von Hell und Dunkel zu klären und übersichtlich zu machen, die Landschaft hätte zurücktreten, die einzelnen Gruppen sich lösen müssen. Statt dessen ist alles gleichmäßig, alles einigermaßen roh behandelt, die Färbung der Landschaft in Einzelheiten willkürlich. Das „Wörth" desselben Künstler wurde schon bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung besprochen.

Hünten's „Dreiundfünfziger bei Colombey", welche gegen einen mit Feinden besetzten Wald vorgehen, ist ein tüchtiges Bild, gut gezeichnet und gemalt. Auch Kolitz verdient mit drei Stücken ehrenvolle Erwähnung. Zeichnung und Gesammthaltung übertreffen bei ihm den oft harten Farbenvortrag. Camphausen bringt je eine Scene aus der Schlacht bei Roßbach und der bei Waterloo, Bildchen in kleinerem Format, beide vortrefflich gezeichnet, wie zu erwarten, aber beide etwas hart gemalt und unter dem Fehlen der grauen Lufttöne leidend, die in Wirklichkeit die Schärfe der Kontoure mildern. Denselben Vorwurf möchte ich auch seinem großen Reiterbilde des Kaisers machen, wie er denn in der ganzen Manier des Künstlers begründet liegt. Vortrefflich sitzt aber die Gestalt auf dem dahinsprengenden Pferde, mit dem vorangestreckten rechten Arm einen eben gegebenen Befehl unterstützend. Es ist ein Werk voll Würde und Hoheit, wenn auch der Kopf selbst unter einem zu schweren Tone leidet. Der Vergleich mit Camphausen's früher vollendetem Reiterbilde des großen Kurfürsten zeigt dabei so recht, wie unmalerisch unser heutiger modischer Pferdeschlag ist: der gewaltige schäumende Schecke des Kurfürsten ist von viel durchschlagenderer Wirkung als der zierlichere, in den Linien des Knochenbaues eckige Trakehner.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstliteratur.

J. E. Wessely, Ikonographie Gottes und der Heiligen. 8⁰. XVI und 458 S. Leipzig, T. O. Weigel. 1874.

Das Mittelalter hat nicht nur eine solche Fülle von Kunstwerken kirchlichen Ursprungs erzeugt, daß wir ihnen in allen Sammlungen auf Schritt und Tritt begegnen, es hat auch diese Kunstwerke mit seiner in der modernen Zeit oft nicht nur dem Laien ferne liegenden Ausdrucksweise gleichsam zu Repositorien eines tiefsinnigen Denkens und Fühlens gemacht. So stehen sie oft dem Kunstfreund und gar manchmal auch dem Kunstforscher als Räthsel gegenüber, und ein Jeder wird gern den Führer willkommen heißen, der ihm das richtige Wort zu geben vermag, durch welches jene sinnigen Schöpfungen zu verständlichem Reden gebracht werden. Einen solchen Führer begrüßen wir in dem oben genannten, sorgfältig gearbeiteten und geschmackvoll ausgestatteten Buche.

Es ist leicht begreiflich, daß das sehnsüchtig zu Gott aufschauende Auge des Menschen ihn auch gerne gegenständlich erfassen möchte und daß es daher die bildende Kunst willkommen heißt, die ihm die Mittel dazu giebt. Diese aber fühlt selbst das Ungenügende ihrer Kraft und sucht darum ihrerseits nach einer Hülfe, welche ihr wiederum die Religion in ihrer Symbolik darbietet. So helfen beide einander, wirken aber dadurch gerade darauf hin, daß das so geschaffene Werk nur dem Eingeweihten verständlich ist, nur demjenigen, der den oft durchsichtigen, oft aber auch weit hergeholten und schwer verständlichen Sinn der symbolischen Zeichen sich eingeprägt hat. Noch schwieriger aber wird diese Aufgabe, sobald es sich um die zahllosen Mittler handelt, welche das geängstete Gewissen des Gläubigen zwischen sich und die strenge Gottheit setzt und von deren Fürbitte es die Gnade Gottes erhofft. Sind doch die Heiligen der Gottheit nicht nur theuer und werden daher nicht leicht eine Fehlbitte thun; sie haben auch selbst das Leiden des irdischen Lebens empfunden, und der fromme Scharfsinn der Gläubigen wendet sich

deshalb bei einem Leiden gerade an solche Heilige, welche während dieses Lebens ein ebensolches Leiden durchgemacht haben und darum zur Erhebung einer Fürbitte bei Gott um so geneigter sein müssen. Die bildende Kunst nun, welche den Gläubigen den Heiligen leibhaftig vor Augen führen will, kann diesen entweder dramatisch darstellen, d. h. in einer Handlung begriffen und zwar wohl meist in derjenigen, welcher er seine Verehrung verdankt („historische Darstellung"), oder aber typisch, d. h., so daß der ihm bleibend innewohnende Charakter zum Gegenstande der Darstellung wird („Andachtsbild", welchen Ausdruck wir als unterscheidenden nicht für ausreichend halten, da auch eine „historische Darstellung" als Andachtsbild benutzt werden kann). In diesem letzteren Falle wird der Künstler selten im Stande sein, die bleibende Bedeutung durch die körperliche Darstellung des Heiligen allein zu erreichen; er wird Hülfsmittel brauchen und dazu entweder solche nehmen, welche ihm das Leben und die Geschichte des Heiligen bietet (reale, historische Zeichen, „Attribute"), oder aber nur andeutende Zeichen, welche auf die Geschichte und den Charakter des Heiligen einen mehr geistigen Bezug haben (ideale Zeichen, „Symbole") und daher eine „religiöse Idee ausdrücken." Das Verständniß solcher Darstellungen verlangt also nicht nur eine Kenntniß der Legende, sondern auch der religiösen Beziehung der Zeichen, und diese ist eine so mannichfaltige und oft so willkürliche, daß ein Wegweiser nur erwünscht sein kann.

Dasjenige nun, was Wessely's Ikonographie vor früheren Werken dieser Art, wie dem von Radowitz und dessen Nachfolgern, auszeichnet, ist der reiche Nachweis wirklicher Darstellungen, der nur in einzelnen Fällen, wie bei der Maria als Negerin nicht zu ermöglichen war. So wird das Buch ein wirkliches Handbuch der Ikonographie und regt zu selbständigem Aufsuchen und ebendadurch zu genauem Kennenlernen des sonst nur theoretisch Gegebenen an, erleichtert aber gerade dadurch auch das Finden, wenn es sich darum handelt, irgend eine Heiligendarstellung richtig zu erkennen und zu benennen. Zu diesem Zweck giebt der Verfasser nach einer Einleitung, einer Hinweisung auf die benutzte Literatur und einer sehr nützlichen, bei Radowitz z. B. als überflüssig weggelassenen kurzen Beschreibung der Tracht der einschlägigen Orden zunächst die Darstellungen der Trinität und der drei göttlichen Personen, sodann in einem selbständigen Abschnitte „Maria die h. Jungfrau und Mutter Christi", und weiter in alphabetischer Folge die Heiligen, deren Anzahl Legion ist. Hier ist nach dem Namen der Stand, die Zeit, der Festtag (und zwar nach den Bollandisten), die Art der Darstellung nebst kurzer Andeutung der Legende und endlich der Nachweis der bildlichen Darstellung gegeben, so daß in jedem einzelnen Falle das gesammte Material zur Hand ist. Bei dem Nachweis bildlicher Darstellungen nimmt der Verfasser seine Beispiele in anzuerkennender Weise aus allen Zweigen der bildenden Kunst, namentlich auch aus dem reichen Gebiet der Holzschnitte und Kupferstiche, die in den größeren Sammlungen Jedem leicht zu Gebote stehen. Selbstverständlich aber giebt und beabsichtigt der Verfasser nicht eine Vollständigkeit in der Aufzählung der Bildwerke, welche über den Bereich des Buches hinausginge. Ebensowenig kommt es bei ihrer Aufzählung auf ihren Kunstwerth an, in welcher Beziehung der Verfasser vielleicht die hie und da eingestreuten, hierauf bezüglichen Bemerkungen besser weggelassen hätte, da sie nicht im Plane des Buches liegen, z. B. S. 36 bei Caravaggio: „Sehr naturalistisch, aller Poesie baar" oder bei „Maria mit dem göttlichen Kinde" S. 40: „A. Dürer ꝛc. Oft, und ist eine Komposition reizender als die andre" — eine Bemerkung, die obendrein zu dem sonst streng wissenschaftlichen Tone des Buches wenig passen will. An diesen Haupttheil schließen sich „die Attribute mit ihren Heiligen" sodann „das Patronat der Heiligen", ein Abschnitt, auf welchen der Verfasser mit Recht Gewicht legt, da er auch für andere Wissenschaften nutzbringend ist. So ist kulturhistorisch und philosophisch gewiß die Ideenassociation von Bedeutung und Interesse, durch welche manche Heilige zur Ehre des Patronates gekommen sind, wie die beiden, auf welche der Verfasser (S. 438) selbst hinweist: Färber wählten den h. Mauritius, weil er gefärbt, ein Mohr war, die Salpetersieder die h. Barbara, weil ein Blitz ihren Vater erschlug! Hieran schließen sich die Patrone für das Wohlergehen besonderer Theile des menschlichen Körpers, z. B. Erasmus, Bischof von Antiochien, dem mit einer Winde die Eingeweide herausgezogen wurden, für den Unterleib u. s. w., sodann das Patronat der Heiligen in besonderen Lebensverhältnissen, z. B. für Verbrecher, die zur Hinrichtung geführt werden, Dismas, der mit Christus gekreuzigte reuige Schächer; dann das Patronat der Heiligen zur Erlangung verschiedener Güter (z. B. einen guten Ehemann zu bekommen helfen zwei: Anton von Padua und Nicolaus) oder Befriedigung diverser Wünsche (z. B. schönes Wetter, fruchtbarer Regen, gute Herberge), gegen Krankheiten, Unglücksfälle (z. B. saures Bier, alte Weiber) und andere Uebel, Patrone der Elemente und Thiere (z. B. für Schafe: Lupus (!) von Sens), endlich Patrone der Länder und Städte, mit welchem eine schöne Uebersicht gewährenden Abschnitt der reiche Inhalt dieses fleißigen Buches abschließt, aus dessen Gebrauch ein Nutzen nach verschiedenen Seiten hin für die Kunst wie für Geschichte und deren Hülfswissenschaften zu ziehen ist, das wir aber vor allen Dingen in der Hand derjenigen Künstler und Kunstfreunde sehen möchten,

welche sich nicht nur um äußeres Kennenlernen, sondern auch um ein eingehendes Verständniß des in der kirchlichen Kunst Vorhandenen bemühen. V. V.

---

* **Wiener Neubauten.** Unter diesem Titel erscheint im Verlage von Lehmann & Wentzel in Wien ein mit Text begleitetes Kupferwerk, welches die moderne Bauthätigkeit Wiens in ihrem ganzen Umfange fachmännisch darstellen soll. Die erste Serie des groß angelegten Unternehmens, von welcher bis jetzt zwei Lieferungen (16 Tafeln mit vier Seiten Text) vorliegen, ist ausschließlich dem Privatbau gewidmet, welchem bekanntlich bei der Neugestaltung Wiens das erste Wort zufiel und welcher, abgesehen von seiner künstlerischen Bedeutung, namentlich für den praktischen Zweck des Werkes, dem ausführenden Architekten und Baumeister eine Reihe mustergiltiger Vorbilder zum Studium darzubieten sich als besonders ergiebig erweist. Findet diese erste Serie, woran wir nicht zweifeln, in den betreffenden Kreisen beifällige Aufnahme, so soll eine zweite Serie der inneren Dekoration der Wohnräume, eine dritte endlich den eben jetzt erstehenden Monumentalbauten Wiens, dem Rathhause, dem Parlamentsgebäude, der Universität, den Museen, der Akademie, sowie den kirchlichen Neubauten der Stadt gewidmet werden. Wenden wir uns zunächst den bisher ausgegebenen Lieferungen der im Erscheinen begriffenen ersten Serie zu, so finden wir darin vorzugsweise solche Bauten publicirt, welche bisher noch nicht in den Bauzeitungen berücksichtigt waren; den Anfang macht das schöne Adelige Kasino von Schwendenwein; es folgen dann zwei palastartige Wohngebäude der Architekten Schachner und Tischler; den Schluß der zweiten Lieferung bildet ein Familienhaus im deutschen Renaissancestil von Ernst und Wächtler. Für die nächsten (alle zwei Monate erscheinenden) Hefte sind Bauwerke von Ferstel, Hasenauer, Statler, Hansen, Tietz, Schmidt, Wurm, H. Förster u. A. angekündigt. Besonders zu rühmen ist die solide und schöne Ausstattung des Werkes, dessen künstlerische Ausführung in die Hände des bewährten Kupferstechers E. Obermayer in München gelegt ist. Wir hoffen, daß es dessen Bemühungen gelingen wird, uns ein Atelier für Architekturstecher dauernd zu begründen, welches den glänzenden derartigen Publikationen der Franzosen etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen kann. Die Herausgabe des Werkes besorgen Professor Dr. v. Lützow und Architekt L. Tischler.

Nekrolog.

Theodor Hildebrandt, einer der berühmtesten Maler der Düsseldorfer Schule, ist an einem längern Gehirnleiden den 29. September in Düsseldorf gestorben. Er war am 2. Juli 1804 in Stettin als Sohn eines Buchbinders geboren und sollte dessen Geschäft erlernen, wandte sich aber bald der Kunst zu und bezog 1820 die Akademie in Berlin. Hier verkehrte er viel mit Ludwig Devrient und dessen genialen Freunden, die ihn für die Meisterwerke der dramatischen Literatur, besonders Shakespeare's zu begeistern wußten, was von wesentlichen Einfluß auf die Wahl der Stoffe zu seinen Bildern wurde. 1823 ward er Schüler Wilhelms von Schadow, dem er 1826 nach Düsseldorf folgte, wo Hildebrandt bald zu den gefeiertesten Künstlern zählte und, als die Schülerzahl der Akademie stets zunahm, bereits 1832 als Hülfslehrer und 1836 nach dem Tode des Professor Kolbe als ordentlicher Lehrer der Malklasse mit dem Professortitel angestellt wurde. Erst vor wenig Jahren trat er in den Ruhestand. 1829 bereiste Hildebrandt in Gesellschaft Schadow's die Niederlande und im folgenden Jahre Italien, wo er eifrig den Kunststudien oblag. Namentlich zogen ihn die Meisterwerke der niederländischen Schule mächtig an und dienten ihm zum Vorbild bei den eigenen Schöpfungen. Deshalb ging er später noch oft nach Belgien und Holland, wo er zu den bedeutendsten Künstlern in freundschaftliche Beziehungen trat. Auch besuchte er Paris, was früher noch zu den Ausnahmsfällen gehörte. Hildebrandt führte ein glückliches Künstlerleben, heiter und sorglos, geehrt und gefeiert, gern gesehen und beliebt bei Allen, die ihn kannten — bis zu Anfang der fünfziger Jahre eine unheilvolle Wendung eintrat. Der treffliche Maler wurde von einem Gemüthsleiden befallen, das ihm für längere Zeit den Pinsel entwand, und als er nach seiner Genesung ihn wieder ergriff: da malte er zwar noch einige Bilder und Porträts — aber keines der Bilder erreichte seine frühern Leistungen, und seine Schöpferkraft verrieth eine stete Abnahme, so daß seine letzten Arbeiten völlig werthlos erscheinen. — Hildebrandt schlug, von den Düsseldorfer Künstlern zuerst völlig selbständig, die realistische Richtung ein. Er legte das Hauptgewicht auf die koloristische Wirkung bei möglichst getreuer Wiedergabe der Natur, die er in allen ihren Feinheiten aufzufassen und mit höchster Genauigkeit darzustellen bestrebt war. Hierdurch gelang es ihm auch, besonders als Bildnißmaler Hervorragendes zu leisten; seine Charakteristik ist namentlich bei männlichen Portraits überaus rühmenswerth. Seine größeren Kompositionen haben meist einen lyrisch-romantischen Zug. Sie beschränken sich fast immer auf die Darstellung ruhiger Zustände. Wohl berechnete Gegensätze und ein angenehmer Fluß der Linien müssen für den Mangel idealen Schwunges und stilvoller Größe entschädigen. Hildebrandt's Werke haben durch zahlreiche Vervielfältigungen in Kupferstich und Lithographie eine weite Verbreitung gefunden. Seine ersten Bilder, Faust und Mephistopheles (1824), Faust und Gretchen im Kerker (1825) und König Lear und seine todte Tochter Cordelia (1826) waren bereits in Berlin entstanden; aber erst in Düsseldorf begann der erfolgreiche Aufschwung seines Talents, der fast in jeder neuen Schöpfung Fortschritte wahrnehmen ließ. Wir nennen Romeo und Julia (1827), im Besitz des deutschen Kaisers, — Tancred und Clorinde (1828), gestochen von Oldermann, — Warnung vor der Wassernixe, (lithographirt) 1830, — Judith und Holofernes (1830), Eigenthum des Herrn vom Rath in Köln, — denen sich nach seiner Rückkehr aus Italien die folgenden anschlossen: Der Krieger und sein Kind (1832), im Besitz der Nationalgalerie in Berlin und durch Mandel's schönen Stich allgemein bekannt; — Die Märchen-Erzählerin (1832), ein sehr effektvolles Nachtstück, welches er für den Dr. Lucanus in Halberstadt malte und für den Fürsten von Wied wiederholen mußte, lithographirt von Becker; — Der kranke Rathsherr (1833), im Besitz des Herrn von Krause in Pommern und ebenfalls lithographirt, ein Bild, welches viel Aufsehen, aber auch einen lebhaften ästhetischen Principienstreit erregte; — Vier singende Chorknaben in einer gothischen Kirche (1834), angekauft vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und lithographirt von Becker, — und endlich: Die Ermordung der Söhne König Eduard's IV. von England (1836), gestochen von Knolle und lithographirt von Jentzen. Dieses Werk, welches die dargestellte Begebenheit genau nach der Erzählung Shakespeare's in der ersten Scene Richard's III. schildert, darf wohl als Hildebrandt's be-

rühmteste Schöpfung gelten, die durch den Vergleich mit dem Bilde von Paul Delaroche, welches denselben Gegenstand in ganz anderer Auffassung behandelt, noch erhöhtes Interesse beansprucht. Während der französische Künstler die Kinder in ängstlicher Erwartung auf dem Bette sitzend darstellt, zeigt der Deutsche sie, der Dichtung folgend, im tiefsten Schlafe liegend und erreicht dadurch einen überaus wirkungsvollen Gegensatz zu den finstern Gesellen, die den Mord gerade vollziehen wollen, was den Eindruck wahrhaft ergreifend macht. Das Gemälde, welches mit der liebevollsten Sorgfalt durchgeführt ist, fand eine so günstige Aufnahme, wie sie selten einem Kunstwerk zu Theil geworden ist. Der Künstler hat es zuerst in kleinem Format für den Grafen Raczynski und dann in Lebensgröße für den Domherrn Spiegel gemalt, sowie nochmals in kleinerm Maßstab für den Prinzen August von Preußen. — Der Weihnachtsabend (1840), Eigenthum des Kaisers von Rußland, war wieder ein hübsches Nachtstück; — Der Empfang des Kardinals Wolsey im Kloster (1842), im Besitz des Königs von Preußen, schloß sich eng an die Erzählung Shakespeare's in Heinrich VIII. an, ohne aber lebhaftes Interesse wach zu rufen; — Doge und Tochter (1843) und Judith (1844) wurden von den Kunstvereinen von Stettin und Braunschweig erworben; — Eine Brief lesende Italienerin (1845), gestochen von Voigt, hat Hildebrandt später mehrfach wiederholt; Othello, der dem Brabantio und der Desdemona seine Lebensgeschichte erzählt (1847) gehört wieder durch lebendige Auffassung und vortreffliche Ausführung zu des Meisters besten Bildern und ist gestochen von Knolle. Für den Konsul Böker in New-York in Lebensgröße gemalt, gelangte es später in den Besitz des Herrn Eduard Schulte in Düsseldorf, dessen permanente Kunstausstellung dadurch einen werthvollen Schmuck erhalten hat. Eine kleinere Wiederholung (1848) gehört dem deutschen Kaiser; — König Lear, der bei Cordeliens Anblick aus dem Wahnsinn erwacht (1851), eine große figurenreiche Komposition, war ebenfalls Eigenthum des Konsuls Böker; — Julia, den Schlaftrunk nehmend (1853), Arthur und de Burgh aus Shakespeare's „König Johann" (1855) und Cordelia, den Brief an Kent lesend (1859), im Besitz der Galerie in Christiania, dürfen wohl als seine letzten einigermaßen beachtenswerthen Arbeiten gelten; doch zeigen die drei letztgenannten bereits eine Abnahme seiner Darstellungsgabe. Hildebrandt malte im Jahr 1850 eine ausgezeichnete Kopie des heiligen Franziskus von Rubens im Antwerpener Museum, die sich in der Akademie zu Düsseldorf befindet. Die städtische Gemälde-Galerie daselbst besitzt auch sein vorzügliches Porträt des belgischen Malers Baron Wappers, und von seinen sonstigen Bildnissen haben wir noch besonders hervorzuheben diejenigen der Prinzen Albrecht, Friedrich und Georg von Preußen, der Minister Graf Anton Stollberg-Wernigerode und von der Heydt und des russischen Staatsraths von Jonkowsky, welch letzteres der Künstler für die Herrscher von Preußen und Rußland zu wiederholen hatte. Ohne auf Idealisirung auszugehen, stellte Hildebrandt die gemalte Gestalt so charakteristisch und lebenswahr dar, daß die Aehnlichkeit oft geradezu überraschend genannt werden muß. Während sein Freund und Genosse Carl Sohn, der ihm 1867 im Tode vorangegangen, als der berühmteste Frauenmaler der Düsseldorfer Schule galt, erfreute sich Hildebrandt desselben Rufes bezüglich männlicher Porträts, und es ereignete sich deshalb häufig, daß in Familien Ersterer die weiblichen, Letzterer die männlichen Angehörigen zu malen beauftragt wurde.

In Folge seiner langjährigen Wirksamkeit als Lehrer an der Akademie zu Düsseldorf gehört ein großer Theil der Künstlerschaft, darunter viele der jetzt berühmtesten Meister, zu seinen Schülern, von denen jedoch kein Einziger geradezu in seine Fußtapfen getreten ist. Neben seiner künstlerischen Thätigkeit widmete sich Hildebrandt auch eifrig dem Studium der Entomologie, und seine Sammlung, die er fortwährend bereicherte, fand die Anerkennung von bedeutenden Fachgelehrten. Musik und Literatur liebte er ebenfalls in hohem Grade und war mit vielen hervorragenden Vertretern derselben früher eng befreundet. — Hildebrandt war Ritter des preußischen rothen Adlerorden und Mitglied der königlichen Akademie der bildenden Künste in Berlin.

Sein Name wird mit der Entwickelungsgeschichte der Düsseldorfer Schule unauflöslich verbunden bleiben, zu deren raschem Emporblühen seine Werke in wirkungsvollster Weise beigetragen haben.

Moritz Blanckarts.

Kunstgeschichtliches.

Bei den Ausgrabungen in Herculanum hat man kürzlich einen interessanten Fund gemacht; es ist dies die Büste einer jugendlichen Frau in natürlicher Größe ganz aus Silber. Die Statue ist vortrefflich erhalten. Anfangs glaubte man, eine der Bronze-Figuren vor sich zu haben, wie man deren häufig findet; die Erdschichten hatten in Verbindung mit der Oxydation dem Metalle eine eigne dunkle Färbung gegeben. Bei dem Transporte nach dem Museum fiel die Farbe indeß einem der Beamten auf, er schabte die Kruste ab und das Silber zeigte sich rein und bald ganz hell. Die Büste wiegt 29 Kilogramm.

Personalnachrichten.

Baurath H. Hügel wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Förderung der Kunstindustrie vom Münchener Kunstgewerbeverein zum Ehrenmitglied ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** In der Ausstellung von Bismeyer & Kraus sahen wir jüngst ein großes Schlachtenbild von Emil Hünten, welches alle bisherigen Werke dieses strebsamen Künstlers übertraf. Die ungemein lebendige Komposition gab die dargestellte Situation mit großer Anschaulichkeit wieder, und das Kolorit zeichnete sich durch Frische und naturalistische Wahrheit vortheilhaft aus, ohne bei all den grellen Farben der verschiedenartigen Uniformen bunt oder unruhig zu werden, so daß der Gesammteindruck eine höchst günstige Wirkung hervorbrachte. Das Bild schildert das Eindringen des preußischen ersten Garde-Dragoner-Regiments in ein französisches Quarré in der Schlacht bei Mars la Tour, wobei der Rittmeister Prinz Reuß, der die Hauptfigur bildete, den Heldentod findet. Der Zuschauer befindet sich inmitten der Franzosen und übersieht so den ganzen Ansturm der Kavallerie, die mit muthvoller Todesverachtung in die feindlichen Reihen sprengt, wobei sich ein außerordentlicher Reichthum interessanter Einzelmotive zeigt, die bei der scharfen Charakteristik der beiderseitigen Truppen dem Ganzen einen erhöhten Werth verliehen. Das Bild ist im Auftrage des Obersten, Prinzen Heinrich VII. von Reuß in Bonn gemalt, der seinem gefallenen Bruder damit ein schönes künstlerisches Denkmal gestiftet hat. — Andreas Achenbach stellte mehrere Aquarelle aus, die einen neuen Beweis für die vielseitige Begabung dieses

Meisters geben. Theils Landschaften, theils Seestücke oder Kirchen-Interieurs, überraschten sie durch die außerordentliche Leuchtkraft der Farbe und die virtuose Behandlung, so daß sie den Oelbildern Achenbach's vollkommen ebenbürtig erschienen. J. W. Preyer, einer der ältesten hiesigen Künstler, brachte ein Stillleben von der bekannten minutiösen Ausführung, in der sich nicht die geringste Abnahme seiner Kraft wahrnehmen ließ, worüber wir uns um so mehr freuen, als die kleinen Fruchtstücke dieses kleinen Meisters (er ist bekanntlich ein Zwerg) zu den besten Leistungen ihrer Gattung gehören. — Ein ergreifendes Motiv brachte Nieutowsky zur Anschauung. Er zeigt uns den Abschied eines einberufenen Landwehroffiziers, der sich schweren Herzens von Weib und Kind trennt. Die Gattin ist weinend auf den Stuhl gesunken und hält die Hand des Scheidenden fest umklammert, der einen letzten Blick auf das schlafende Kind wirft, welches ahnungslos in seinem Bettchen liegt. Durch die geöffneten Thüren sieht man die abziehenden Truppen und der hereindringende Lichtschein des anbrechenden Morgens bildet einen wirkungsvollen Gegensatz zu der Lampenbeleuchtung des Zimmers. Die Figuren sind vortrefflich charakterisirt, die Begebenheit äußerst verständlich und mit poetischer Auffassung wiedergegeben und auch die Malerei ist lobenswerth; es darf das schöne Bild daher als ein würdiges Seitenstück zu Nieutowsky „Heimkehr der Sieger" gelten und wird gewiß überall dieselbe günstige Aufnahme finden. — Fritz Röber, ein Bruder von Ernst Röber und gleich diesem ein Schüler Bendemann's, stellte einen großen Karton aus, der ein hoffnungsvolles Talent für historische Darstellungen offenbart. Er schildert den Tod der Sophonisbe, die in den Armen Masinissa's entseelt am Boden liegt, von ihren klagenden Frauen umgeben, während im Hintergrunde Scipio mit seinem Gefolge erscheint, um die besiegte Königin zum Triumphzug abzuholen. Die Gestalten zeigen eine edle Auffassung, die Komposition baut sich in schönen Linien stilvoll auf. — In der Ausstellung von Eduard Schulte befanden sich kurz nach einander zwei große italienische Parklandschaften mit Fontainen in Abendbeleuchtung von Oswald Achenbach und von seinem Schwager Albert Flamm, die beide große Vorzüge und bei vieler Aehnlichkeit in Motiv und Darstellung doch auch viel Verschiedenes hatten, je nach der eigenartigen Begabung der Künstler. Auf der Achenbach'schen Landschaft störte uns einigermaßen die allzurosige Farbe des Himmels, wogegen Vordergrund und Baumschlag vorzüglich wirkten. — Albert Kindler brachte ein großes figurenreiches Gemälde „Floßfahrt auf der Isar", welches in der Komposition und der lebensvollen Auffassung gut individualisirter verschiedener Stände sehr zu loben war; doch wurde der Eindruck durch die blaue Farbe des Hintergrundes etwas beeinträchtigt. — Ein Porträt des Fürsten von Schaumburg-Lippe von L. Schäfer sagte uns weit weniger zu, als frühere Bildnisse dieses talentvollen Künstlers, da es wieder jene unglückselige Schwarzmalerei zeigte, die wir gerade bei Porträts besonders bedenklich finden. Desto rühmenswerther erschienen uns dagegen zwei Bildnisse von Richard Sohn, ein Husarenoffizier und seine Gemahlin, von denen namentlich das letztgenannte überaus anmuthig und wirkungsvoll war. Auch das Porträt eines einfachen Mädchens von C. Heyden haben wir mit Auszeichnung hervorzuheben; es gemahnte einigermaßen an die Studienköpfe von Knaus, ohne dadurch an selbständiger Auffassung einzubüßen.

△ Der Besuch der **Lokalausstellung der Münchener Künstler** im Ausstellungsgebäude auf dem Königsplatze gewährt dem, der mit den Leistungen der Münchener Schule nicht näher bekannt ist, keinen richtigen Einblick in dieselbe. Erklärt es sich auch leicht, daß eine Ausstellung, von der keine Jury Arbeiten zurückweist und zurückweisen darf, weil es sich in erster Reihe um die Absatzmöglichkeit handelt und geistige Momente erst in zweiter Linie in Frage kommen, manches Unbedeutende enthält, so muß doch der Eindruck einer Ausstellung, die im Durchschnitt nur Arbeiten dieser Art bietet, ein betrübender sein. — Man hat Jahrzehnte hindurch Alles gethan, was den Geschmack des Publikums verderben konnte, hat ihm so lange grobe Kost vorgesetzt, bis es in Ermangelung feinerer zugriff und schließlich Behagen daran fand. Man vergaß oder gab sich doch den Anschein vergessen zu haben, daß die wahre Kunst einen anderen Zweck hat, als zur Augenweide zu dienen und ein anderes Ziel, als der Photographie Konkurrenz zu machen, daß die Züge des menschlichen Antlitzes eine höhere Bedeutung haben als ein Sammetkleid oder eine Lodenjacke. Und das hat denn natürlich seine Früchte getragen. Der Künstler, der verkaufen will und muß, mag jetzt zusehen, wie er sich mit dem Publikum abfindet, das er und seine Genossen sich selber gebildet haben. Aber das ist es nicht allein, was unangenehm berührt. Wer nur halbwegs mit den Verhältnissen vertraut ist, weiß, wie sich die Nachwirkungen des Wiener, Berliner und des nordamerikanischen Kraches in Künstlerkreisen noch heute fühlbar, sehr fühlbar machen, und da weiß man denn in der That nicht, was man davon denken soll, wenn Maler ohne Namen für durchaus untergeordnete Leistungen Tausende fordern. Und dann in einer Stadt, in der der bedeutendste Kunsthändler noch vor wenigen Wochen einen Theil seines Dienstpersonals entließ, weil er dieselben in Folge verminderter Geschäfte nicht mehr bedarf. Heißt das nicht dem Publikum Sand in die Augen streuen, um nicht ein schärferes Wort dafür zu gebrauchen? Charakteristisch für den Geist, der in der Lokalausstellung vertretenen Münchener Kunst ist, daß sich in derselben nur zwei historische Bilder finden, das eine von dem kürzlich bei einem Ausflug auf den Vesuv am Herzschlag verstorbenen Friedr. Spangenberg, das andere von Theod. Koeppen. Beide scheinen zum eisernen Inventar der Lokalausstellung zu gehören, waren daselbst schon in den Vorjahren zu sehen und werden voraussichtlich darin auch noch in den künftigen Jahren zu sehen sein. So theilen sich denn das Genre in seinen verschiedenen Richtungen und die Landschaft in die überfüllten Säle des Ausstellungslokales. Es kann nicht fehlen, daß man darunter gar manchem bekannten Bilde begegnet und diese zahlreichen Begegnungen bestätigen gerade, was oben über die dermaligen Absatzverhältnisse gesagt worden. Der Kunstmarkt hat nicht minder seine „Krebse" wie der Büchermarkt. Davon weiß gar mancher Maler ein Lied zu singen. Dieser Krebse ist zumeist schon bei anderer Gelegenheit Erwähnung geschehen, und sie können deshalb hier süglich außer Betracht bleiben. Bei den meisten Genrebildern kann man die Ueberzeugung gewinnen, daß der Münchener Schule im Allgemeinen das Verständniß für die Bedeutung der Komposition abhanden gekommen ist, oder daß sie auf dieselbe weniger Werth legen zu dürfen glaubt, als die Meister der alten Schule. Nur eine kleine Anzahl von Künstlern, an ihrer Spitze der treffliche Hugo Kauffmann, der auf der Ausstellung mit ein paar köstlichen kleinen Bildern erschien, macht hiervon eine rühmliche Ausnahme. Außer ihm wären noch Max Kaltenmoser („Abschied", „Würfelspiel" und „Schattenspiel"), C. Kronberger („Beim Taufschmaus") und Stelzner („Unter der Linde") zu nennen. In ihren Bildern zeigt sich ein tüchtiges Streben, das freilich noch manche Hindernisse zu überwinden hat. Was Stelzner anlangt, so scheint er sich jetzt Knaus zum Vorbild gewählt zu haben, wenigstens erinnern einzelne seiner Figuren sehr lebhaft an des genannten Meisters „Goldene Hochzeit". Koerle's „Musizirende Dame" macht durch Anmuth der Zeichnung und Zartheit der Technik dem Künstler alle Ehre, und Groenvoed that in seinem „Der Herr Bürgermeister" im Kostume des siebzehnten Jahrhunderts einen höchst glücklichen Griff. Derselben Zeit hat Hackl, dessen „Junger Virtuose" schon früher als eine hervorragende Leistung bezeichnet ward, den Stoff zu seinem kleinen Bildchen „Begeisterung für's Kriegshandwerk" entnommen, dessen Hauptperson mit Meisterschaft charakterisirt erscheint. Puteani erweist sich in seinen „Soldaten in der Schenke" und „Ein Reiter" als ein begabter Schüler des trefflichen Wilhelm Dietz. Nur wäre ihm zu wünschen, daß er seinen Meister mit mehr Freiheit nachahmte. Der Feinheit Koerle's nähert sich C. Seiler in seinem schön gestimmten Bildchen: „Beim Buchhändler", während Faust sich im Absonderlichen gefällt und nicht frei ist von Reminiscenzen an eine frühere Periode Hans Makart's. Was aber bei diesem Eigenart gewesen, wird beim Nachahmer zur hohlen Manier. Am freiesten davon ist er in seinem Studienkopf (Blondine) geblieben. Ein anderer Nachahmer ist Faber du Faur. Aus der Piloty'schen Schule hervorgegangen, sieht er jetzt sein Ideal in Böcklin. Des Letzteren Landschaft mit dem Trupp rothgekleideter Reiter auf weißen Pferden und dem scharf blauen Hintergrund erscheint als die Verirrung eines an sich genial angelegten Künstlers, die nicht ausbleiben konnte, seit er sich, von Schmeichlern umgeben, einer auf's

höchste beklagenswerthen Selbsttäuschung nicht über seinen Werth, denn der steht unbedingt außer Frage, sondern über die Richtigkeit des von ihm eingeschlagenen Weges täuschte. Es ist in dem maßlosen Wesen Böcklin's etwas, das unwillkürlich an Grabbe erinnert, der daran zu Grunde ging, daß er nicht lernen mochte, sich zu beschränken. Am bedeutendsten ist in der Lokalausstellung ohne Frage die Stärke der Münchener Schule, die Landschaft, vertreten. Da sind J. Lange, Heinel, Willroider, Heilmaier, Meixner, Carl Ebert, der verstorbene Fritz Bamberger, Rich. Zimmermann, Rob. Schleich, Windmaier, Stademann, Theod. Her und Andere, deren Namen seit Jahren guten Klang hat, neben Wenigerbekannten theils mit einem, theils mit mehreren Bildern vertreten. Von den Neueren wären Luitpold Faustner, P. Weber, Horst und Malecki zu nennen, der letzte freilich nur darum, weil es ihm gelungen, dem vielbekannten Chiemsee einen völlig fremdartigen Charakter aufzudrücken. Auch von einem mir bisher ganz unbekannt gebliebenen Phil. Hermann sah ich eine recht hübsche Arbeit und außerdem hat auch Phil. Röth sein feines Studium der Natur wie der alten Meister in einem Bilde „Partie bei Dachau" trefflich verwerthet. Die Marine vertrat Meister Xylander ganz allein. — Von den Architekturmalern betheiligte sich Gebhard mit einer „Ansicht von Venedig" und Neubert mit einer „Straße in Sermione am Gardasee", während von den Bildhauern H. Villebois durch eine „Loreley", Schützinger durch eine Thiergruppe „Einbruch des Fuchses in das Hühnerhaus" und Echtler durch Kopien von Münchener Antiken rühmlich vertreten waren.

△ **In den Räumen des Münchener Kunstvereins** war in den letzten Wochen nicht viel Bedeutendes zu sehen. Nur wenige Arbeiten erhoben sich über die Stufe der Mittelmäßigkeit. Recht anmuthig gedacht war Koerle's „Im Blumenregen". Koerle, der das Rococo-Genre mit Vorliebe kultivirt, hat darin seine Kollegen, welche derselben Richtung folgen, deshalb überflügelt, weil er begreift, daß das Kostum allein nicht ausreicht, eine bestimmte Kulturperiode zu kennzeichnen. In der Zeit der Pompadour trug man sich nicht blos anders als in unsern Tagen, sondern man bewegte sich, dachte und fühlte anders. Und nur der Künstler erreicht sein Ziel, der dieses Charakteristische nach Innen und Außen giebt. Der Reifrock war mehr als eine bloße Erfindung der Mode, er war das nothwendige Ergebniß der Denk- und Empfindungsweise einer ganzen Kulturperiode, und die Bewegungen eines Kavaliers mit der Allongeperücke und dem Galanteriedegen unterschieden sich wesentlich von denen seiner Standesgenossen in Sackpaletot und Pantalons. Was nun Koerle's erwähntes Bildchen betrifft, so würde es mit seiner freien Konception und eleganten Durchbildung jede Galerie schmücken. Streitt's „Wandernde Zigeuner" gaben das Fremdartige der Erscheinung dieser europäischen Nomaden in charakteristischer Weise wieder und Aug. Geist's „Miltenberg am Main" ließ uns von Neuem den frühen Heimgang dieses reichbegabten Künstlers bedauern. — Nicht ohne höheres Interesse war auch eine Anzahl von Photographien der Berliner photographischen Gesellschaft nach Bildern von Münchener Künstlern wie Gabr. Max, Grützner u. A., sowie nach den geistvollen Porträts des kaiserlichen Kronprinzen und der Kronprinzessin von Deutschland, welche Herr v. Angeli kürzlich in Berlin malte.

Vermischte Nachrichten.

△ **Münchener Glasmalerei.** Der kgl. Hofglasmaler Fr. Xav. Zettler stellte kürzlich in München ein Kirchenfenster für Melbourne in Australien aus, dessen figürliche Komposition: die Himmelfahrt Christi eine nicht unverdienstliche Arbeit des Malers Blaim ist, während der reichbegabte Architekt Hofmann die ornamentalen Theile entwarf. Erscheint die Arbeit auch im Ganzen als eine wohlgelungene, so muß doch die Verwendung von Ueberfanggläsern mit verschiedenen Abtönungen derselben Grundfarbe als eine dem Geiste der alten wiedererweckten Kunst widerstrebende Neuerung getadelt werden. Die Alten bedienten sich nur solcher Ueberfanggläser, welche auf ihrer Oberfläche die Grundfarbe in durchweg gleicher Stärke zeigten und bewiesen, daß das Schwarzloth vollständig ausreicht, wo es gilt, den Ton zu vertiefen. Die Unzweckmäßigkeit der oben erwähnten Ueberfanggläser für diesen Zweck zeigte sich an ein paar Stellen des Fensters, wo Gewändertheile viel zu hell im Ton geriethen. Davon abgesehen konstatire ich mit Vergnügen, daß die Zettler'sche Anstalt mit Eifer bestrebt ist, wieder zu jenem alten System der Glasmalerei zurückzukehren, welche vor allem die dekorative Wirkung im Auge hat, das Teppichgewebe mit seinen kräftig neben einander gesetzten Farben zum Ausgangspunkte nimmt und demzufolge große dominirende Farbenflächen vermeidet, dieselben vielmehr nach Art des Mosaik in kleine zertheilt und so jenes an das Kaleidoskop erinnernde farbige Flimmern hervorbringt, das den alten Glasgemälden ihren unvergleichlichen Reiz verleiht.

J. P. R. **Der Bildhauer Gaetano Barzaghi in Mailand** arbeitet gegenwärtig an dem Modell der Reiterstatue, welche seine Vaterstadt dem Gedächtniß Napoleons III. errichten will. Dasselbe stellt Napoleon in dem Moment dar, in welchem er in Mailand einzieht, und ist im Ausdruck und der Bewegung so dargestellt, als nähme er den enthusiastischen Beifall der Milanesen entgegen. Die Statue wird das Maß der natürlichen Größe nicht überschreiten und in Bronze ausgeführt werden, während die Basis aus Marmor mit Basreliefs geschmückt werden soll.

* **Eine wichtige Erfindung.** Dem Kaufmanne Fr. Walz in Pforzheim und dem Formator des kgl. National-Museums in München, J. Kreittmayr, wurde vom bayerischen Ministerium ein Privilegium verliehen für eine von Ersterem erfundene Gußmasse, welche gleichzeitig als ein verbessertes und vereinfachtes stereochromisches Verfahren dient. Nach einem uns vorliegenden Gutachten des Prof. Dr. Feichtinger in München sind die Materialien, welche für Abgüsse verwendet werden, durchaus mineralischer Natur und geben, vermischt, eine sehr feste, harte, weiße Masse, welcher durch Poliren ein sehr hoher Glanz verliehen werden kann. Dieselbe eignet sich daher in vorzüglichem Grade zur Herstellung von solchen Gegenständen, wozu man gewöhnlich Gyps oder Cement verwendet, z. B. zu Ornamenten, Medaillons, Figuren u. dergl. Aus dieser Masse lassen sich Gegenstände von beliebiger Feinheit und Qualität herstellen, welche auch der Luft und dem Regen Widerstand leisten. Als Malgrund von stereochromischen Bildern erlangt die Masse eine sehr große Härte und Festigkeit, haftet sehr fest sowohl auf Stein, Cement, Glas, Thonplatten, als auch auf Papier und Holz und hat den großen Vorzug, daß sie blendend weiß ist. Ebenso wie Bauornamente und Fresken können auch Bauhölzer durch dieses chemische Mittel unzerstörbar durch Feuer und Wasser gemacht werden. Endlich hat sich bei wiederholten Proben im Münchener Hoftheater das Mittel auch bei leichten Gazestoffen und Dekorationsleinwand als sicherer Schutz gegen Feuer bewährt; selbst in einem durch Gas intensiv angefachten Feuer zeigten sich die mit dem Mittel imprägnirten Stoffe als unverbrennlich.

* **Kloster Paulinzelle.** Der Fürst von Schwarzburg-Rudolstadt ließ in diesem Frühjahr die Fundamente der abgebrochenen Mauern des Klosters Paulinzelle frei legen. Die Deutsche Bauzeitung giebt in ihrer Nr. 71, S. 287 eine beachtenswerthe Skizze der Resultate dieser Ausgrabung.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Stiche.

Veronese, P., Die Anbetung der h. drei Könige, gest. v. X. Steifensand. gr. qu. Fol. (35½ u. 72 C.) Kunstvereinsbl. f. d. Rheinlande und Westfalen zu Düsseldorf. (H. Vogel in Leipzig.)

Photographien.

Photographien nach Gemälden moderner Meister. Nr. 558. F. Paulsen: Der Liebesbrief. 559. Waldesstille. 561. A. Borckmann: Goethe in Sesenheim. 562. G. Giuliano: Glückliches Zusammentreffen. 562. H. J. Sinkel: Die Geburt Christi. 563. R. Beyschlag: Seifenblasen. 564. Fr. Sonderland: Intermezzo. 65. Die kl. Delinquenten. 66. W. Sohn: Flandr. Hausfrau. 67. A. Rotta: Reisende Künstler. 69. J. Leisten: Nach dem Begräbniss. 70. A. Braith: Heimkehrende Kälberheerde. 71. C. Böker: Die theure Hôtelrechnung. 72. B. Vautier: Am Kran-

kenbette. 73. Meyer von Bremen: Liebesbotschaft. 74. C. Lasch: Erster Unterricht. 75. Am Waldesrand. 76. C. Mücke: Die kl. Pepita. 77. E. Grützner: Kellermeisters Frühstück. 78. Stillvergnügt. 79. C. Hoff: Der gute Onkel. 81. Fr. Voltz: Heerde am Starnberger See. 82. K. Ekwall: Zehn Minuten Aufenthalt. 83. A. Holländer: Madonna della Seggiola, nach Raffael. 84. F. Hiddemann: Coupé I. Classe. 86. W. Amberg: Am See. 87. L. Knaus: Der Freibeuter. 88. G. Richter: Cornelia Richter. 89. Vaterfreude 91. A. Corrodi: Venezian. Gondelscene. 92. C. Kiesel: Studienkopf. 93. P. Spangenberg: Der Liebesbrief. 94. W. Hasemann: Die Geschwister. 95. O. Hornemann: Behüt' Di Gott. 96. H. Leinweber: Dein ist mein Herz! 97. F. Bockelmann: Heimliche Strike. 98. Ein ungeladener Gast. 99. Strecker: Auch ein Kindermärchen. 600. Neide: Charon und Psyche. 1. C. Becker: Der Lautenspieler. 2. F. Geertz: Der Fliegenfänger. 3. P. Koerle: Ein kleines Malheur. 4. Alb. Bauer: Pompejan. Interieur. 5 C. Burmeister: Scene aus dem Bauernkriege. 6. E. Kolitz: Auf dem Rückzuge in der Gegend von le Mans. 7. A. Holländer: Im Garten. Versch. Formate. Berlin, Photographische Gesellschaft.

Correggio, Kopf der Leda mit dem Schwan. (Museum in Berlin.) Phot. nach d. Zeichnung v. A. Oelkers. Fol. (40 u. 32 C.) Versch. Formate. Berlin, Krause & Co.

—— Kopf der Io. Phot. nach d. Zeichnung v. A. Oelkers. Fol. (40 u. 32 C.) Desgl. Ebend.

Thorwaldsen's Reliefs. 24 amerik. Photographien in Rund. (1. Thorwaldsen's Brustbild; 2—5. St. Matthäus, Marcus, Lucas und Johannes; 6. Gerechtigkeit; 7. Weisheit; 8. Treue; 9. Kraft; 10. Gesundheit; 11. Unbeständigkeit; 12—15. Feuer, Wasser, Luft, Erde; 16—19. Frühling, Sommer, Herbst, Winter; 20. Nacht; 21. Morgen; 22. Liebesgötter; 23. Fruchtsammler; 24. Weinpresse.) Fol. (41 C.) Ebd.

Kupfer- und Holzschnitt-Werke.

Münchener Bilderbogen. 26. Buch. In Holzschnitt nach E. Ille, Oberländer, T. E. Rosenthal etc. gr. Fol. München, Braun & Schneider.

Die Dresdener Galerie in Photographien nach den Orig.-Gemälden. Besprochen v. Jul. Hübner. 1. Bd. (30 phot. Bl. nach Zeichnungen u. 30 S. Text.) Fol. Eleg. Lwdbd. Berlin, Photogr. Gesellschaft.

Der Todtentanz in der Marienkirche zu Lübeck. 8 Photogr. v. J. Nöhring, nach Zeichnungen v. C. J. Milde. qu. 8. Lübeck, Kaibel.

Colinet en Loran, Verzameling der Overblijfsels onzer nationale Kunst der XI. tot de XVIII. Eeuw. 1. Jaarg. 1873. (70 lith. Bl.) Fol. (Brüssel.) Berlin, Wasmuth.

Hettner, H., Der Zwinger in Dresden. Mit 16 Lichtdrucken v. Römmler & Jonas. gr. Fol. In Mappe. Leipzig, Seemann.

Jacobsthal, E., Grammatik der Ornamente. Nach d. Grundsätzen v. K. Boetticher's Tektonik d. Hellenen bearb. u. mit Unterstützung d. Königl. Preuss. Ministeriums f. H. u. G. herausgeg. 1. u. 2. Heft. (à 20 Bl. in Tondr.) gr. Fol. Berlin, Springer'sche Buchhandlung.

Raffael's Loggien im Vatican zu Rom. (28 phot. Bl. v. G. Böttcher in München.) Fol. In Mappe.

Vollweider, J., Sammlung von Landschafts-Studien auf Thon. Als Folge zu des Verfassers Schirmerstudien. 1. u. 2. Heft. (à 6 lith. Bl.) Fol. Carlsruhe, Veith.

Zeitschriften.

Anzeiger des Germ. Museums. No. 9.
Wolfgang Eisen und Wolfgang Münzer. — Ein Maigellein vom 16. Jahrh.

Blätter für Kunstgewerbe. 9. Heft.
Die nationale Schmuckindustrie auf der Wiener Weltausstellung, von Alb. Ilg. — Armstuhl (17. Jahrh.); Bronzegitter von der Loggetta in Venedig (18. Jahrh.); antiker Schmuck aus Kertsch. — Modernes: Tisch, Tapete, Schreibtisch.

Christliches Kunstblatt. No. 10.
Der evangelische Kirchenbau und die Akustik. — Drei altchristliche Basiliken in der römischen Campagna.

Das Kunsthandwerk. II. Jahrg. 1. Heft.
Wappenschilder nach der Chronica Joh. Stumpf's; Kaisersiegel a. d. Bayr. National-Museum, 16. Jahrh.; Schrank a. d. Fürstl. Hohenzollern'schen Museum, 16 Jahrh.; Fussboden aus Pompeji; Trinkhorn a. d. Deutschen Gewerbemuseum, 15. Jahrh.; Plafond und Wandmalerei aus Schloss Trausnitz, 16. Jahrh.; Sammetstoff a. d. Bayr. Nationalmuseum, 15. Jahrh.; antike Bronzevase.

Gewerbehalle. 10. Heft.
Filigran, von Jak. Falke. — Romanischer Fries aus dem German. Museum; Gothische Füllung von Chorstühlen in Tornow (15. Jahrh.); Marmornes Weihbecken aus dem Dom zu Orvieto (Frührenaissance); Geschnitzter Schrank aus dem Louvre (deutsche Renaissance). — Modernes: Tischdecke im Stil Louis XIV.; Prunkschrank aus Ebenholz, Toilettentisch, Kamin, silberne Vase, Umrahmung für Empfehlungskarten, Ofenthür, Diadem, Visitenkartenschale.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

6. November.



Nr. 4.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das italienische Kopistenübel.

Die kleinliche Engherzigkeit und großartige Umständlichkeit so mancher deutschen Galerie-Verwaltung hat kopirenden und studirenden Künstlern wohl schon viele Seufzer ausgepreßt. In verschiedenen Kunstsammlungen war es sogar gänzlich verboten, zu kopiren, in den meisten die Erlaubniß dazu mit den größten Weitläufigkeiten und Beschränkungen verknüpft, und Schreiber dieses wurde in einer der ersten Sammlungen Deutschlands sogar einmal barsch angefahren, als er sich nur eine flüchtige Bleistiftskizze und ein paar Notizen machen wollte.

Das ist, Gott sei Dank, in den letzten Jahren anders und besser geworden, und man sieht so ziemlich überall ein, daß Statuen, Bilder und andere Kunstgegenstände doch nicht blos zum Ergötzen reisender Touristen da sind. Andererseits aber kann auch eine zu weit getriebene Liberalität in der Benutzung der Galerien dem wahren Kunstleben und Streben zum Nachtheil gereichen. Und dies ist in den meisten Gemäldesammlungen Italiens der Fall.

Welchen kunstsinnigen Reisenden hätte es dort nicht schon mit Unwillen und Aerger erfüllt, wenn er ein hervorragendes Werk, dem er so gern sein tiefstes Studium zuwenden wollte oder auf dessen innigsten Genuß er schon so lange Zeit sich gefreut hatte, — wenn er ein solches Ziel seiner Sehnsucht, so oft er kam, rings von den Staffeleien der Kopisten unnahbar verbarrikadirt fand; so in Venedig und Mailand, so in Florenz und Rom. Auch der Schreiber dieser Zeilen vereint seine Klagen mit denen seiner Freunde darüber, mehrere der bedeutendsten Werke theils gar nicht, theils nur höchst flüchtig und unvollkommen genossen zu haben, nur weil sie stets massenhaft kopirt wurden.

Nun aber kommt noch ein Umstand hinzu, der solche Klagen doppelt gerecht und solche Uebelstände doppelt ärgerlich macht.

Wären nämlich die Kopirenden noch wirklich Künstler und bildeten jene Meisterwerke entweder sich selbst zum ernsten Studium oder der Kunstwelt zu wahrem Nutz und Frommen nach, würde man sich schon darauf hin einige Unbequemlichkeit gefallen lassen. Von Solchen indeß hat man am allerwenigsten zu leiden, sondern was sich auf's Unverschämteste vor den Perlen der Galerien breit macht, ist vor Allem das freche Volk jener seichten handwerksmäßigen Dutzendkopisten, welche bekanntlich die berühmtesten und beliebtesten Bilder auf den oberflächlichsten rohen Effekt hin im Auftrage der sogenannten Kunstlädenbesitzer oder für wohlhabende Touristen als Andenken kopiren.

Abzuhelfen wäre der Kalamität auf zweierlei Weise. Entweder dürfte das Kopiren nur in gewissen Stunden erlaubt sein und zwar in solchen, da die Galerie ohnehin geschlossen wäre, denn der Genuß der Bilder soll ja eben nicht dadurch beeinträchtigt werden; oder auch die Eigenthümer oder Galerievorstände ließen von den beliebtesten Bildern gediegene Musterkopien anfertigen, nach denen dann wieder die obigen Dutzendmaler ihre Fabrikarbeit zu jeder Zeit beschaffen könnten, und nur dem sich als wahren Künstler Legitimirenden dürfte es gestattet sein, vor den Originalen selbst zu malen.

Für die deutschen Akademien und Gesandtschaften

wäre es eine schöne Aufgabe, zum Nutzen der Kunst, wie zur Freude von Tausenden, sich dieser Sache anzunehmen. **Hermann Allmers.**

Die akademische Ausstellung in Berlin.

III.

(Fortsetzung.)

Viel mehr als irgend ein anderes Gemälde ziehen Gustav Richter's Porträtbilder das große Publikum an. Zunächst die beiden Familienstücke aus der eigenen Häuslichkeit des Künstlers, welche auch in Wien waren. Trotz des Gesuchten der Anordnung zeigen dieselben in der That Richter's Vorzüge, seine delikate Malerei, sein feines Abwägen aller Theile, seine sorgfältige sich nie genugthuende Modellation und schöne Farbe in bestem Lichte, während seine Schattenseite die oft so weit getriebene Abrundung der Fleischpartien, daß darüber die rechte Frische und das Leben der Epidermis einer elfenbeinernen Glätte weichen muß, hier mehr als gewöhnlich zurücktritt. Dazu spricht eine solche Fülle von Lebensfreude und Lebensglück aus diesen beiden Bildern, daß man sich schon insofern dem wohlthuenden Eindruck derselben nicht entziehen kann. Namentlich der Kopf der Dame dürfte zu dem Besten gehören, was Richter überhaupt gemalt; das volle üppige Fleisch ist in allen den feinen Nüancen der Haut in Ton und Zeichnung sehr glücklich geschildert, das gleiche Lob gilt von der Farbe des Ganzen. Vortrefflich ist auch die geistige Charakteristik, das stillere Glücksgefühl bei der Gattin, der fröhlich durchbrechende Lebensgenuß bei ihm. Nicht so gut wie die Eltern sind die Kinder gegeben; hier ist das individuelle Leben schon wieder etwas durch das Streben nach größtmöglichster Niedlichkeit abgeschliffen. Noch mehr zeigt sich dies übermäßige Glätten in einem kleinen Rundbilde „Die Geschwister". Nicht minderes Aufsehen als jene beiden Familienstücke erregt das lebensgroße Porträt der Fürstin Carolath. Vor dem brennenden Kamine sitzt die Dame in ausgeschnittenem weißen Negligée, den rechten Arm auf die Lehne des Stuhles gestützt, nachdenklich in's Weite schauend, neben sich einen mächtigen Hund. Die Auffassung ist dem Gedanken nach höchst glücklich, nur vermisse ich ein wenig die volle poetische Durchführung in der Malerei. Wir belauschen in dem Bilde eine schöne junge Frau in einem Moment sinnenden Nachdenkens, das zeigt die ganze Haltung. In dem Bestreben aber, das schon von Natur so fein gebildete Antlitz noch vollendeter in der Malerei erscheinen zu lassen, ist nach meinem Gefühl ein etwas kalter gedankenloser Zug hineingekommen, wo man doch gerade in dieser Situation eine besondere Gemüthswärme, wenigstens ein völlig unbefangenes Selbstvergessen erwartet. In Bezug auf die Malerei statt des Lobes lieber eine Ausstellung: in dem Bestreben, den Teint des Halses so schön, so „alabasterweiß" wie möglich erscheinen zu lassen, ist es passirt, daß nun auch das doch lose und leichte weiße Gewand zu hart und fest auf der Brust aufliegt, während es gerade hier darauf ankam, durch leichte schummernde Halbtöne dies vom Fleisch zu lösen und locker um dasselbe spielen zu lassen. Nächst Richter ist diesmal unter den besseren Porträtmalern zuerst Gustav Graef mit seinem lebensgroßen Damenporträt zu nennen. Vortrefflich ist das zarte duftige lichtblaue Kostüm ausgeführt, fast von der sanften Tönung der Rococofarben, während zugleich eine liebevolle und doch kräftige Modellation des Fleisches dem Ganzen eine gesunde Frische wahrt. Friedrich Kaulbach, der sich in den Kreisen unserer Aristokratie eines guten Rufes als Porträtmaler erfreut, hat ein lebensgroßes Bildniß des Prinzen Albrecht aufgestellt, welches zu hoch hängt, um über die Malerei im Einzelnen urtheilen zu lassen, in der ganzen Auffassung aber sich solid und tüchtig darstellt. Dagegen spreche ich gerade diesem Namen gegenüber meine Ansicht über zwei Brustbilder (Herr und Dame) nur mit Unbehagen aus. Die Modellation ist häßlich glatt und vertrieben, gleich als wären die Originale nicht von Fleisch und Blut sondern aus Wachs, dazu kommen unangenehme kalte Schatten und eine Härte der malerischen Behandlung, die zum Beispiel auf dem Kopfe und im Barte die Haare mit dicker schwerer Farbe einzeln zeichnet. So sehen die Bilder starr und leblos ohne jeden geistigen Ausdruck auf den Beschauer, am ehesten noch an jene Normalköpfe erinnernd, die in den Schaufenstern der Coiffeure prangen. A. v. Werner's „Moltke" in Lebensgröße als russischer Generalfeldmarschall bleibt trotz aller Vorzüge hinter den besseren Leistungen dieses reichbegabten Künstlers, wie wir sie im vergangenen Winter hier ausgestellt gesehen, zurück. Das Gleiche gilt von seinem Gemälde: „Luther auf einem Familienfeste". Mehr als die etwas unruhige Hauptgruppe ist ein in heller Beleuchtung stehender Männerchor gelungen. In seiner ruhigen Vortragsweise hat Werner hier jeden einzelnen Kopf treu nach dem Leben gegeben; das sind keine Charaktermasken, die sich breit machen, sondern echte biedere Philister mit ihren Alltagsgesichtern, im Augenblicke nur darauf bedacht, ihren Gesang korrekt vorzutragen. Gerade die glücklich gelöste Schwierigkeit, diese Menge geistig bedeutungsloser Köpfe ohne jede theatralische Beimischung vorzuführen, verdient anerkannt zu werden. Eine vortreffliche Leistung ist Bülow's „Prinz Georg von Preußen" (Kniestück), ausgezeichnet in der Farbe, welche bei seltener Leuchtkraft alle Härten der Uniform u. s. w. vermeidet, ebenso tüchtig in der Modellation. Treidler

zeigt in seinen Porträten, daß er bei dem Erfolg seines großen Gemäldes auf der vorigen Ausstellung sich nicht beruhigen darf. Seine Farbe muß noch sanfter, sein Fleisch leichter, lebendiger werden. Dielitz' „Bismarck", schon von früher her bekannt, ist eine tüchtige, talentvolle Arbeit.

Unter jenen Uebergangsbildern vom Porträt zum Genre, die meist beides vereinigen, waren wir auf früheren Ausstellungen gewohnt, sehr Tüchtiges von Kraus zu finden. Was er diesmal bringt, bleibt hinter jenen Arbeiten zurück. Dafür ist Amberg's „Vor der Matinée", eine Dame ganz in weiß, die sich die Handschuhe zuknöpfend einen letzten prüfenden Blick in den Spiegel wirft, ein lebendiges, fein und sorgfältig gemaltes Bildchen, bei dem vielleicht nur die kalten rosa und blauen Töne im Fleisch etwas zu sehr dominiren; unwillkürlich denkt man an Poudre de riz. Auch ist die Haltung der im Hintergrund mit Ueberwurf und Bouquet wartenden Jungfer etwas steif. Darüber aber darf nicht die Vorzüglichkeit der Malerei wie der Gesammthaltung vergessen werden, und gerade weil dies Werk aus der bekannten Weise des Künstlers heraustritt und zugleich glänzend heraustritt, verdient es besondere Aufmerksamkeit. Die Bilder von Paulsen, in denen man wohl den Einfluß von Kraus erkennen darf, leiden noch unter einer gewissen Schwere der Behandlung wie einer etwas gemachten Grazie der Zeichnung. Graf Harrach's „Einklang", zwei musizirende Damen in Phantasiekostüm, Porträtköpfe aus der Familie des Künstlers, hängt so hoch, daß ein Urtheil darüber ganz unmöglich ist; gerade einem Maler wie Graf Harrach aber gegenüber, noch dazu, wo derselbe nur dies eine kleine Bild zur Ausstellung gesendet, dürfte ein solches Todthängen schwerlich zu verantworten sein; macht sich doch in leidlich gutem Lichte viel mittelmäßiges und selbst schlechtes Zeug breit.

Fassen wir den Rest der norddeutschen Maler, so verschiedene Gebiete sie auch vertreten, in eins zusammen, so verdient durch den hohen Ernst des Strebens, die geschickte technische Durchführung und die Eigenart der Auffassung E. v. Gebhardt unter den ersten hervorgehoben zu werden. Seine „Kreuzigung" bleibt der einmal betretenen Richtung treu, wie sie in einem besonderen Aufsatze des Jhrgs. 1872 d. Zeitschr. geschildert worden. Auch hier wieder ist die Auffassung, beeinflußt durch das Studium der ältern deutschen, namentlich der niederländischen Meister, streng realistisch und durchaus verständig, — aber der kühle reflektirende Verstand überwiegt auf Kosten der poetischen Wärme, die unbedingt die Schilderung von Scenen der heiligen Geschichte verklären muß, wenn anders sie sich von bloßen Genre- oder Historienbildern unterscheiden sollen. Es ist eben doch immer ein großer Unterschied zwischen der Auffassung jener alten Meister, die in gutem Glauben und völlig unbefangen einfach als das ihnen Natürlichste die Erzählungen der Bibel in ihre eigene Zeitgeschichte übersetzten, und dem als ein Resultat der Reflexion und verständiger Berechnung zu betrachtenden Entkleiden derselben Vorgänge von allem Wunderbaren und an das Ueberirdische Anklingenden. Kirchlich ist selbstverständlich eine solche Malerei, die mit aller Tradition bricht, nie, aber auch nur als religiöse in gläubich-christlichem Sinne wird man sie schwerlich gelten lassen, denn auch der Christus der freisinnigsten Gemeinde bleibt immer eine ideale Gestalt, die mit dem sehr naturalistisch behandelten Gekreuzigten Gebhardt's wenig Berührungspunkte gemein hat. Sieht man dagegen allein auf die allgemein menschlichen Vorgänge in der christlichen Legende, so wird von diesem unbefangeneren Standpunkte die Beurtheilung wesentlich anders ausfallen. Dann fesselt in unserem Bilde der Hergang durch seine Lebenskraft und Wahrheit. Freilich nicht der Gekreuzigte ist es, der unser Interesse in Anspruch nimmt, er ist vielmehr von ziemlich untergeordneter Bedeutung, sondern der Schmerz der Leidtragenden, der von Johannes unterstützten, gramvoll im tiefsten Seelenschmerz zum todten Sohn die Hände emporstreckenden Mutter, wie der am Kreuz zu Boden gesunkenen Maria aus Magdala, dazu die in Todesqual zu ihm, der schon ausgelitten hat, hinüberblickenden Schächer fesseln und rühren uns. Technisch ist das nur mittelgroße Bild eine Meisterleistung. Der kühle Silberton des Ganzen, ferner Einzelheiten, so die Köpfe und Hände der beiden Marien mit ihrem feinen grauen Schatten und der blassen Tönung können sich geradezu den besten Niederländern an die Seite stellen.

Großen poetischen Reiz gewinnt durch die malerische Auffassung G. von Bochmann's dem Gegenstande nach prosaischer, der Zeichnung nach naturalistisch behandelter „Sonntag bei der Kirche in Esthland". Auf dem kahlen leeren Platze vor einer Dorfkirche, von dem man links hinaus auf die Felder, rechts auf die von einigen Bäumen beschattete häßliche schwerfällige Kirche blickt, haben sich mehrere esthnische Bauern eingefunden, um dem Gottesdienste beizuwohnen. Einige halb abgeschirrte Pferde warten schläfrig vor ihrem Wagen an der Friedhofsmauer, während die Besitzer schon in der Kirche sind. Da und dort sitzt ein Bettler am Wege. Das öde steinige Terrain nimmt den meisten Platz im Bilde ein, die Gestalten sind sporadisch darauf zerstreut. Dem Ganzen aber ist jener melancholisch schwerfällige Charakter, der der nordischen Fläche namentlich in Herbsttagen eigen, in ergreifender Weise aufgeprägt. Es muthet den Beschauer an, wie die schwermüthigen Nationallieder der diese Striche bewohnenden Völkerschaften. Alle Farbe hat einen Stich

in's Graue und Trübe. Zu diesem so eigenthümlichen Lokalton passen denn auch die Figuren, die Männer mit ihrem weiten Kaftan, dem bartlosen verwetterten, von langen Haarstrehnen eingefaßten Antlitze, dem stupiden Ausdrucke und den phlegmatisch-schwerfälligen Bewegungen; die Frauen mit den fahlen Farbentönen ihrer Kleidung. Diesen Vorzügen gesellt sich eine breite, aber doch scharf zeichnende und das Charakteristische pointirende Malweise. Bei dem hohen Reize des Ganzen wünschte man nur in den Hauptsachen da und dort eine weiter getriebene Durchführung, namentlich die Hauptköpfe würden dadurch wohl noch fesselnder.

Der elegische Zug, der hier dem Charakter des Dargestellten durchaus entspricht, findet nicht so ganz seine Berechtigung in Michael's „Mädchenschule im Sabinergebirge". Hier wäre vielmehr eine humoristische Auffassung oder frische Naturwüchsigkeit eher am Platze gewesen, als jener wenn auch leise auftretende Weltschmerz. Dieselbe Sinnesweise findet sich in Michael's „Elementarstudien" wieder. Eine kleine Italienerin, nahezu in Lebensgröße, sitzt an einem Tische über ihren Schularbeiten, dabei schaut sie so schwermüthig in's Weite, wie es allenfalls dem eben zur Jungfrau heranreifenden nordischen Mädchen ab und zu eigen, aber nicht dem lebensfrohen Naturkinde des Südens. Uebrigens sind beide Bilder breit und sicher behandelt in einer nach venezianischen Vorbildern geschulten Manier. Dies Studium tritt noch mehr in einem dritten (kleinen) Bilde Michael's „Im Kloster" hervor. An einer großen santa conversazione malt ein Mönch, dem ein anderer zusieht, während ein dritter und vierter sich in Betrachtung der Skizzen des Künstlers versenkt haben. Diese beiden letzteren sind namentlich ungemein lebendig aufgefaßt und prächtig gezeichnet, in Haltung und Geberde ganz Aufmerksamkeit und Genuß. Trotz der Kleinheit der Figuren sind sie dabei mit breiten Pinselstrichen sicher und voller Charakteristik gegeben; dazu ein leuchtender warmer Goldton über dem Ganzen, welches ich so für mein Theil wenigstens unter die erfreulicheren Stücke der Ausstellung rechne. R. D.

Korrespondenz.

Wien, 27. Oktober.

Die erste Ausstellung im Künstlerhause nach den Sommerferien ist nun glücklich eröffnet, allein eine besonders erfreuliche ist sie nicht geworden. Die Mitglieder der Wiener Künstlergesellschaft selbst haben sich nur spärlich an derselben betheiligt, da die meisten von ihnen, kaum zurückgekehrt von den Studienreisen, erst jetzt daran gehen, das im Sommer gesammelte Material zu verarbeiten. Nur einzelne Eclaireurs scheinen anzudeuten, daß die wiedereröffnete Saison wieder stattliche Heeressäulen auf dem Schauplatze der Begebenheiten versammeln werde.

Den integrirenden Bestandtheil der diesmonatlichen Ausstellung bilden siebzig Blatt Skizzen und Zeichnungen von Gauermann und vierzig bis fünfzig Oelstudien von Adolf Obermüllner. Die Gauermann'schen Zeichnungen sind sehr sehenswerth, wenn sie auch durch die oft wiederkehrenden und wohl nur zur eigenen Uebung von dem Künstler dutzendmale wiederholten, minutiösen Detailstudien einen ziemlich monotonen und ermüdenden Eindruck hervorrufen. Es ist wahr, und darin beruht ihr Hauptreiz, sie gewähren einen klaren Einblick in die geistige Werkstätte des verstorbenen Meisters; allein seine vollendeten Arbeiten selbst sind bei uns noch nicht selten genug, als daß diese pietätvoll gesammelten Fragmente im größeren Publikum auf ein besonderes Interesse rechnen könnten. Daß jedes Stückchen Papier, welches Gauermann einmal mit einem Bleistifte berührt, gesammelt wird, mag angehen; allein deßhalb darf man es noch nicht für gerathen finden, öfter mit solchen Kollectionen hervorzutreten. Die jetzt ausgestellte Serie von Zeichnungen ist nicht die erste, die uns im Künstlerhause geboten wird, und sie gleicht dem Charakter nach den früheren auf ein Haar. Die Details sind ehrlich der Natur nachgezeichnet, allein ein besonders großer Blick für malerische Wirkung, oder die Fähigkeit, die Erscheinung wiederzugeben, ohne sich in Haarspaltereien zu verlieren, wie sich das z. B. vortrefflich in den Handzeichnungen und Detailstudien der Rosa Bonheur vereint findet, ist bei Gauermann nicht einmal immer auf seinen Oelgemälden zu finden, geschweige denn in diesen Bleistiftzeichnungen. Kurz, unseres Erachtens wäre es besser, die Zeichnungen gesammelt in einer Mappe allen denjenigen zugänglich zu halten, die ein spezielles Interesse daran haben, Gauermann zu studiren. So unter Glas und Rahmen wird diesen nicht für die Oeffentlichkeit hingeworfenen Kleinigkeiten unwillkürlich eine Wichtigkeit beigelegt, welche der Künstler selbst für sie nie beansprucht hat, und welche sie schließlich auch nicht verdienen.

In demselben Sinne müssen wir uns auch über die lange Reihe der Obermüllner'schen Oelstudien aussprechen, nur daß es hier der Künstler selbst ist, der uns die Hobelspäne aus seiner Werkstatt zeigt. Woher nimmt ein junger Künstler die Nöthigung, woher die Berechtigung dazu? Er soll ein gutes Bild zeigen, das beweist mehr, als der ganze Kram, der hier allein einen Saal in Anspruch nimmt. Bei dem Bilde heißt es erst: hic Rhodus, hic salta! Und wenn Einer beim Examen durchfällt, so helfen doch alle seine Beweise, die er für gute Präparationen aufbringt, nichts. Es ist wahr, wenn man liest, Obermüllner hat diese Studie

7000 Fuß hoch über dem Meeresspiegel, die andere in einem Schneesturme auf unwirthlichen Höhen, auf einem Gletscher sitzend gemalt, so wird man ihm eine Art Hochachtung widmen, wie man sie den Nordpolfahrern entgegenbringt; aber mit der künstlerischen Werthschätzung hat diese Hochachtung nichts gemein. So soll er doch in Gottesnamen unten sitzen bleiben, wo ihn keine Lawinen bedrohen, wo im Hochsommer keine Schneestürme vorkommen, und soll dafür seinen Bildern etwas mehr Schmelz der Farbe geben; wir werden es ihm mehr danken, als alle Strapazen, die er sich selbst auferlegt hat. An seinem großen Bilde „Ein Friedhof der Natur", dem einzigen Bilde, das er ausgestellt hat, ist der Titel das Poetischeste. Man kann sich sehr viel Schönes darunter denken; allein es bleibt immer gefährlich, sich für Landschaften so volltönende Titel zu wählen. Denn das Wort sagt leicht mehr als das Bild, und das ist vom Uebel. Das Gemälde stellt eine fleißig gemalte Hochgebirgslandschaft vor, die auch sehr sorgfältig und korrekt gezeichnet ist, die sich aber weder durch tiefere Weihe, noch durch besonderen Farbenreiz auszeichnet.

Von Beyschlag sind zwei bekannte Genrebilder ausgestellt: „Die Minne" und „Italienisches Mädchen", Beide sind chromolithographisch vervielfältigt, und in dieser Reproduktion seit Jahren in allen Schaufenstern der „Buch-, Kunst- und Papierhandlungen" ausgehängt. Mit der „Minne" hat eine hiesige Oelfarbendruckanstalt geradezu ein Bravourstück ausgeführt. Auf der Weltausstellung hing die Reproduktion neben dem Original, und es mußte einer schon von sehr guten Eltern sein, der im Stande gewesen wäre, zu bestimmen, welches das Original, welches die Nachbildung sei. So sehr das auch für die große Geschicklichkeit des Herrn Schams, des künstlerischen Urhebers der Reproduktion sprechen mag, so ist es doch nicht in gleichem Maaße rühmlich für den Maler des Originals selbst. In der That fehlt den Bildern Beyschlags, trotz aller Gefälligkeit und zart abgewogenen Anmuth der Gestalten, jene höchste künstlerische Vollendung, jener geheimnißvolle Zauber des Lichtes und der Farbe, vor welcher die Nachbildung ehrfurchtsvoll stehen bleiben muß, jener unfaßbare Rest, der des Künstlers ureigenstes Eigenthum bildet, und der niemals haften bleibt an dem Stein des Lithographen.

Schgoer aus München führt sich mit seinem „Spazierritt" als ein Anhänger von Dietz ein, allein seine Anhängerschaft beruht auf bloßen Aeußerlichkeiten. Auch er operirt mehr mit Beinschwarz, als mit Asphalt, im Gegensatz zu den Schülern Piloty's, auch er malt dunkelgraue Lüfte, auch er stellt uns Schimmel mit schwarzen Knieen hin. Darauf beruht seine Wahlverwandtschaft mit Dietz. Die überaus delikate Zeichnung, und die hinreißende harmonische Färbung der Bilder des Meisters, auf dessen Worte er schwört, haben ihm offenbar keine schlaflosen Nächte bereitet. — Boschetti's „Liste der Proscribirten unter Sulla" ist von der Weltausstellung her bekannt. Der Künstler hat es verstanden, durch abstoßende Roheit der Farbengebung, und durch seine bis zur Karrikatur verzerrte Charakteristik selbst ein in so hohem Maaße dankbares Sujet ungenießbar zu machen. — Ein großes, aber von der Manier Pagliano's und Domenico Induno's leider nicht freies Talent zeigt M. Bianchi in seinem „Papagei's Lehrstunde" benannten Bilde. Die Malerei darauf ist ungemein flott, es stören nur die launenhaft markirten und outrirten kreidigen Glanzlichter, welche einzelne Partieen des Bildes geradezu unverständlich machen. Neu war es für uns übrigens, daß man Papageien auch musikalisch dressiren kann, und zwar durch ein Klavier. — H. Kaulbach's „Ludwig XI. mit seinem Barbier und Minister Oliver le Dain" war vor einigen Jahren schon im hiesigen Kunstvereine ausgestellt und fand damals an dieser Stelle seine Würdigung. Der Preis des allerdings von guter Technik zeugenden Bildes scheint doch ein zu hoher zu sein; denn noch immer harrt es seines Käufers. — Gute Porträts haben D. Penther und Gustav Wertheimer ausgestellt. Nach mancherlei Verirrungen zeigt namentlich letzterer, daß sein Talent in der Abklärung begriffen sei, und die Fortschritte, welche diese seine letzten Porträts aufweisen, lassen für die Zukunft Erfreuliches von ihm erwarten.

Balduin Groller.

Kunstliteratur.

Die Biographie Michelangelo's, welche von Aurelio Gotti zum Druck vorbereitet ist, soll dem Vernehmen nach gleichzeitig mit dem italienischen Original in englischer, französischer und deutscher Sprache erscheinen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Expedition nach Chaldäa. Dem Vernehmen nach soll auf Kosten des preußischen Cultus-Ministeriums und der Akademie der Wissenschaften zu Berlin eine wissenschaftliche Expedition zur archäologischen Erforschung der Länder am Euphrat, also der Stätten der ersten menschlichen Cultur, im Anschluß an die Expedition zur Beobachtung des Venus-Durchgangs, ausgeführt werden. Zu diesem Zweck werden Dr. Andreas aus Kiel und der Photograph Dr. Stolze aus Berlin in Ispahan zusammentreffen und dann während neun Monaten die archäologisch interessanten Reste jener bei Weitem nicht genügend bekannten Länder untersuchen, die Inschriften abklatschen, die architektonischen Reste und Skulpturen photographisch abbilden ꝛc. Da man hierbei alle Hülfsmittel, welche die neuere Technik für die vorliegende Aufgabe bietet, zur Anwendung bringen will und mit den Kosten nicht gegeizt werden soll, so hofft man auf erfreuliche Resultate.

Konkurrenzen.

Der Vorhang für das Dresdener Hoftheater, dessen Bau bis zum Frühjahr 1876 vollendet zu werden verspricht, ist Gegenstand einer vom kgl. sächs. Finanzministerium ausgeschriebenen Konkurrenz. Wir verweisen bezüglich des Näheren auf das in dieser Nummer enthaltene Inserat.

Personalnachrichten.

E. Carlsruhe. Nachdem W. Riefstahl aus Berlin im vorigen Jahre seine Professur an der großhl. badischen Kunstschule niedergelegt, um längern Aufenthalt in Rom zu nehmen, wurde an dessen Stelle Professor Gussow aus Weimar berufen und traf zu Ostern d. J. in Carlsruhe ein. Ebenso hat der Landschaftsmaler J. Vollweider, welcher seit einer Reihe von Jahren die Stelle eines Inspektors und Lehrers der Perspektive an dieser Anstalt begleitete, nachdem er schon früher das Lehramt der Perspektive niedergelegt, im letzten Sommer einen mehrmonatlichen Urlaub genommen, welchem nun vor Kurzem der gänzliche Austritt und die Pensionirung folgte, um welche er sowohl wegen leidender Gesundheit, als auch wegen kleiner Mißhelligkeiten mit Kollegen, schon früher nachgesucht hatte. Derselbe ist nach Bern übergesiedelt, wo er nun ausschließlich seinem Berufe zu leben gedenkt. Als dessen Nachfolger wurde Maler Tenner designirt. Der Landschaftsmaler, Prof. H. Gude, verläßt die großhl. badische Kunstschule gleichfalls, um einem Rufe nach Berlin zu folgen, zur Uebernahme eines der dortigen, von der Akademie unabhängigen Meister-Ateliers, und wird, wie wir hören, nächstes Frühjahr dahin übersiedeln.

Sammlungen und Ausstellungen.

Kostümausstellung in Paris. Ein in der Seinestadt weilender Freund schreibt uns: „Seit mehreren Monaten findet hier im Industriepalaste in der Champs Elysées eine Ausstellung von Kostümen und Kostümbildern statt, auf welche ich Ihre Aufmerksamkeit richten möchte; sie zeigt uns, in welch' großartiger Weise man hier bemüht ist, die Bildung des Geschmacks zu fördern. Die Reichhaltigkeit dieser Ausstellung, die geschickte Anordnung und das billige Entrée locken täglich Tausende in die Champs Elysées. In fünf großen Sälen finden Sie über 1000 Kostümbilder aus dem 15., 16., 17. und 18. Jahrhundert; darunter Kunstwerke von van Dyck, Holbein, Rubens, Rembrandt, Teniers, Jan Steen, Terburg, Greuze 2c. Das Interesse an diesen Gemälden wird noch dadurch erhöht, daß sich unter ihnen die berühmtesten Porträts historischer Persönlichkeiten (Marie Antoinette, Pompadour, Mme. Sévigné 2c.) befinden. Vier Säle sind den vier Jahrhunderten gewidmet, der fünfte Saal umfaßt Kirchengewänder und Gobelins. Inmitten der Säle sind die Kostüme in großen Glaskästen ausgestellt; trotz der großen Menge ausgestellter Objekte kommt jeder einzelne Gegenstand vollkommen zur Geltung. Man bewegt sich in einer Galerie von Kunstwerken, an denen man um so größere Freude hat, als die Besichtigung mit geringer Anstrengung verbunden ist. Die Aufstellung der Bilder trägt hierzu nicht wenig bei: in angemessener Höhe — nirgends mehr als zwei Bilder über einander — sind die Gemälde aufgehängt, und bei jedem derselben der dargestellte Gegenstand und der Name des Künstlers bezeichnet. Eine ganz besondere Anziehungskraft üben die Sammlungen orientalischer und indischer Gewänder aus: sie überstrahlen die europäischen Stoffe durch die Frische der Farben und die prachtvolle Stickerei. — Häufig begegnet man in der Ausstellung Arbeitern und Arbeiterinnen, die nach Kostümen und Gemälden Hüte, Kragen 2c. kopiren und der ungenügenden Zeichnung durch Notizen nachzuhelfen suchen. Solch' eine Ausstellung — und das scheint mir ein besonderes Verdienst derselben — bildet nicht bloß den Geschmack des großen Publikums, sie bereichert auch die kunstgeschichtlichen Kenntnisse desselben. Sie werden daher auch meist finden, daß selbst der kleinere Gewerbsmann in Paris Ihnen die Zeit und den Meister, denen er seine Zeichnung entlehnt hat, anzugeben vermag und Ihnen Hüte à la Rubens, à la Rembrandt und Kragen des 17. und 18. Jahrhunderts zum Kaufe anbietet. Paris hat in der That Alles aufgeboten, um die Ausstellung zu einer vollständigen zu machen: manche seltenen Stücke — insbesondere Fächer und Spitzen — sind von Privaten ausgestellt. Am Fuße der Treppe hat ein Kunsthändler sich niedergelassen und eine Reihe der vorzüglichsten Werke über die Geschichte der Kostüme zur Schau gestellt. Diese Meisterstücke der Buchdruckerkunst mit ihren prächtigen Stichen und Photogrammen sind Ihnen zu gut bekannt, als daß ich besonders darüber referiren sollte. Die Kostüm-Ausstellung ist gegenwärtig um so besuchter, als eine höchst geschmackvolle Ausstellung der verschiedensten Gegenstände der Kunst-Industrie und der Pariser Zeichenschulen mit ihr verbunden ist. All' das — und überdies noch Orchestermusik während der Mittagsstunden — wird jetzt dem Pariser um 50 Centimes und an Sonntagen unentgeltlich geboten. Ich brauche wohl nicht erst von dem Einflusse solcher Ausstellungen zu reden; Sie wissen am besten, daß sie die vorzüglichsten Schulen der Kunstindustrie sind und darum auch hier besonders gepflegt und gehegt werden. Hoffentlich wird es, wenngleich bei Ihnen das reichhaltige Material, das den Parisern zu Gebote steht, nicht vorhanden ist, mit der Zeit gelingen, auch in deutschen Metropolen solche Ausstellungen einzubürgern und dabei ein besonderes Augenmerk darauf zu richten, daß dem ungeübtem Auge und der unbehülflichen Hand das Kopiren der Muster durch Ausstellung großer Gemälde in bequemer Anordnung möglichst erleichtert werde." L. W.

K. Ausstellung in Boston. Die Bilder des Herzogs von Montpensier sind zuletzt doch noch nach Boston gekommen und werden ein Jahr lang im hiesigen Athenaeum, unter der Aegide der Museumsverwaltung, ausgestellt bleiben. Die Glanzpunkte der herzoglichen Sammlung sind in einem herrlichen Murillo, „Die Jungfrau mit dem Wickelbande" und in einem unübertrefflichen Porträt von Velazquez zu suchen. Diesen schließen sich fünf Bilder von Zurbaran an, von denen vier: „Die Verkündigung", „Die Anbetung durch die Hirten", „Die Anbetung durch die Weisen des Morgenlandes" und „Die Beschneidung" darstellen, vortreffliche Gemälde von ausgesprochen realistischer Tendenz und etwas greller Farbe und Lichtgebung. Das fünfte „Ein betender Mönch" hat weniger Interesse. Ein gutes Beispiel einer abstoßenden Schule findet sich in Spagnoletto's „Cato, sich die Eingeweide ausreißend". Ferner sind noch vorhanden von spanischen Meistern: zwei Skizzen von Velazquez zu den Reiterporträts Philipp's IV. und des Herzogs von Olivarez; eine Skizze des Juan Valdes Leal „Die Entdeckung des Kreuzes" (ausgeführt für ein Hospital in Sevilla); eine „Reuige Magdalena sich ihrer Juwelen entäußernd" von Atanasio Boccanegra; zwei Gemälde mit Darstellungen von Kirchenvätern von Herrera dem Aelteren; zwei kuriose, sehr verblasene Landschaften des jüngern Herrera; eine „Ekstase des heil. Franz von Assisi", von Juan de Ribalta; drei Bilder des Pedro Orrente aus der Geschichte des Jakob, nur von historischem Interesse, und endlich eine kleine „Madonna mit dem todten Christus" von Luis de Morales. Die italienische Schule ist vertreten durch eine „heil. Familie" des Sebastiano del Piombo, die in ihrer schweren, kalten Form- und Farbengebung so merkwürdig gegen den flüssigen Goldton des Murillo absticht, daß man in Versuchung gerathen würde, den Beinamen des Sebastian daraus zu erklären, wenn man es nicht besser wüßte; zwei gute Landschaften von Salvator Rosa und zwei große Frucht- und Geflügelstücke des Jacopo Bassano. Von niederländischer Kunst findet sich nur ein großes, aber uninteressantes Bild des Antony Frans Vandermeulen, „Ein reitender Priester mit der Hostie in einer Landschaft" und „Ruhende Löwen", welche der Katalog als Frans Snyders, die Inschrift auf dem Rahmen jedoch nur als „flämische Schule" bezeichnet; von französischer ein Email-Porträt des Connetable von Bourbon von Leonard de Limoges; von neuerer französischer Kunst endlich: zwei Bilder von Henri Lehmann „Die Nymphen, den Prometheus beweinend" und „Die Sirenen, welche den Odysseus zu verlocken suchen", glatt gemalte Theaterdekorationen; „Der Kellermeister" von François Granet und eine Reihe von 22 kleinen Bildern, biblischen Inhalts, von Tony Johannot. Vergrößert ist die Ausstellung noch durch einige Bilder aus anderweitigem Besitz, „Johannes der Täufer in der Wüste" von Cristoforo Allori; „Heilige Familie" von Annibale Caracci; „Madonna mit dem Kind" von Cima da Conegliano und eine „Kreuzabnahme", Karton von Raphael Mengs. Ein „Porträt des zweiten Lord Baltimore", welches von seinem Besitzer dem Vandyck zugeschrieben wird, möchte wohl mehr als zweifelhaft sein. — Die Verehrer des verstorbenen Meisters mögen es verzeihen, wenn ich den ebenfalls ausgestellten Kaulbach'schen Karton „Das Zeitalter der Reformation" zuletzt nenne. Sie mögen ihren Trost darin finden, daß er für viele Besucher der Ausstellung den Hauptanziehungspunkt bildet. Bekanntlich gehört das

kolossale Bildwerk seit mehreren Jahren einem Herrn B. M. C. Durfee in Fallriver, Massachusetts. — Es ist wohl nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß Boston noch nie eine so interessante Ausstellung gesehen habe. Die Sammlung ist allerdings nur klein, doch ist das vielleicht für uns, die wir das Schauen nicht gewöhnt sind, eher ein Vortheil, indem dadurch die Ermüdung verhütet wird. Den verschiedenen Besitzern, welche ihre Schätze so bereitwillig herliehen, ist der Dank des Publikums sicher. Mögen recht viele Andere sich dadurch veranlaßt finden, ein Gleiches zu thun!

Vermischte Nachrichten.

r **Aus Tirol.** Zu Botzen ist ein Komité zusammengetreten, um Walther von der Vogelweide, der angeblich in der Nähe dieser Stadt geboren sein soll, ein Denkmal in einer Statue aus Bronce zu errichten. Das Protektorat hat ein österreichischer Erzherzog übernommen. Auch zu Innsbruck hat sich ein Komité gebildet; man will dem Maler J. Schöpf, der, 1745 zu Telfs geboren, 1822 starb und während seines langen Lebens viele Kirchen al fresco malte, ein Denkmal setzen; es soll aus einer Marmorbüste bestehen. Schöpf wird bekanntlich auch von Göthe genannt. Daß man den Schriftstellern Fallmerayer oder dem Maler Koch, die beide geborene Tiroler und gewiß die hervorragendsten Größen des Landes sind, Monumente errichten will, davon haben wir nichts gehört. Da wir einmal bei den Denkmälern sind, so wollen wir erwähnen, daß der Bildhauer J. Gasser, der in letzter Zeit vielfach für das Arsenal und die Votivkirche zu Sain beschäftigt war, von der Familie Stotter, welcher ein bekannter Naturforscher angehört hatte, den Auftrag zur Anfertigung eines Denkmales für den neuen Friedhof erhalten hat. Es soll in einer Marmorstatue, welche Christus als Richter der Welt vorstellt, bestehen. Gasser hat bereits mehreres für den neuen Friedhof geliefert: einen Engel aus Bronce für die Familie des Buchhändlers Schuhmacher und eine sehr gelungene Gruppe, den Tod Josephs, auf das Grab des bekannten Landeshauptmanns J. v. Klebelsberg. In diesem Herbste hat Aloys Plattner den Freskencyklus in der Pfarre von Zirl vollendet. Er begann ihn bereits vor einer Reihe von Jahren, so daß man in dieser Kirche den Entwicklungsgang des Künstlers übersichtlich beobachten kann. Das letzte Bild stellt die Ausgießung des heiligen Geistes, genauer: die Wirkung dieser Ausgießung auf die Apostel und das Volk, in einer wohl durchdachten Komposition vor. Wir haben nun, sowie von A. Mader, dem Schüler Schraudolph's, auch von Plattner, auf den Cornelius wirkte, mehrere abgeschlossene Werke in Tirol. Eine große Thätigkeit entfaltet die Glasmalereianstalt von Neuhauser in Widtau. Die letzte Ausstellung brachte vieles und vielerlei. So von Essenwein die prächtige Rossette für die Antoniuskirche von Padua, so die Fünfpässe der neu auszuführenden dekorativen Fenster für die Kirche des Stiftes Heiligenkreuz, so die große Rosette für Kremsier mit dem Bilde des heiligen Mauritius von J. Jele. Den Glanzpunkt der Ausstellung bildete aber jedenfalls das heilige Dreikönigsfenster für Bocholt in Westfalen. Professor Klein in Wien lieferte die Komposition und die figürlichen Kartons. Das Fenster hat eine Höhe von 38 Fuß; der künstlerische Entwurf und die technische Ausführung sind gleich anerkennungswerth.

Alma Tadema ist bei der jüngst stattgefundenen Explosion in London um sein erst kürzlich vollendetes Haus gekommen. Dasselbe war ganz nach antiker Weise eingerichtet, im pompejanischen Stile ausgemalt und mit einer Menge kostbarer Kunstgegenstände ausgestattet, welche bei dem erwähnten Unglücksfalle zum größten Theile zertrümmert wurden. (Times.)

Michelangelo's vierhundertjähriger Geburtstag, der 6. März 1875, soll in Florenz festlich begangen werden. Es hat sich ein Komité gebildet, welches schon jetzt Vorbereitungen zu dieser Gedenkfeier trifft. Das Programm derselben wird in Kurzem veröffentlicht werden.

Das große Fresco-Gemälde im Conciliumssaale in Constanz: „Der Empfang des Kaisers Wilhelm", welches Fr. Pecht ausführt, wird in einigen Wochen vollendet sein. Nach Vollendung dieses Bildes sind (außer der Germania) 10 Fresken gemalt und noch 6 zu malen übrig. Neuestens hat Schwörer das Bild: „Die Einführung des Christenthums in dortiger Gegend" vollendet.

Vom Kunstmarkt.

B. G—r. **Eine neue Kaulbach-Galerie.** Kaulbach konnte mit seinen Photographen zufrieden sein, und sie mit ihm; sie haben sich gegenseitig unter die Arme gegriffen und auf beiden Seiten fuhr man wohl dabei. J. Albert in München hat neuerdings eine Kaulbach-Galerie publicirt, der man ohne Bedenken eine sehr weite Verbreitung in Aussicht stellen darf, und zwar nicht sowohl des bedeutenden Gehaltes der Bilder halber, als vielmehr durch die Erfahrung berechtigt, welche aus den bisherigen Publikationen Kaulbach'scher Werke sattsam geschöpft werden konnte. Ja, es ist sehr fraglich, ob all die verschiedenen Kaulbach-Galerien sich einer so eminenten Popularität zu erfreuen gehabt hätten, wenn sie einen tieferen, künstlerischen Gehalt besäßen, der dann natürlich auch höhere Anforderungen an den Beschauer stellen würde. Alle in der neuesten „Galerie" publicirten, einzeln aber meist längst bekannten Blätter haben jene Gefälligkeit der Darstellung für sich, welche die Laienwelt, insbesondere die schönere Hälfte derselben, und von letzterer wieder den jüngern Theil, bisher unbedingt bestochen hat, welche sich aber bei ernsteren Sachverständigen nicht immer desselben Beifalles zu versehen hatte. Es liegt uns heute indessen nicht ob, über den größeren oder geringeren künstlerischen Werth dieser Kompositionen abzuurtheilen; wir fassen lieber die Leistungen des Verlegers J. Albert in's Auge, die in der That alles Lob verdienen und auf's Neue den guten Ruf rechtfertigen, den alle Arbeiten seines Ateliers sich erworben haben. Die Galerie umfaßt 12 Blätter:

1. Tell, (Baumgarten auf der Flucht); 2. Tell's Flucht; 3. Don Carlos (Carlos an der Leiche Posa's); 4. Wallenstein's Tod (Wallenstein begiebt sich zur Ruhe, „Ich denke einen langen Schlaf zu thun; sorgt, daß sie nicht zu früh, mich wecken"); 5. Maria Stuart (Streitscene im Garten), 6. (Maria's Abschied); 7. Braut von Messina (die Königin mit den feindlichen Brüdern); 8. Jungfrau von Orleans (Erscheinung der Himmelskönigin); 9. Romeo und Julie (Sterbescene); 10. Tannhäuser (Tod der Elisabeth); 11. Lohengrin (Lohengrin's Abschied); 12. Tristan und Isolde (Isolde an Tristan's Leiche). Die Publikation wird in drei Größen ausgegeben, und zwar 1. Facsimile-Ausgabe: Bildgröße 68 × 48 Ctm.; Cartongröße 100 × 73 Ctm. 2. Groß-Folio, Bildgröße 40 × 32 Ctm. Cartongröße 48×65 Ctm. 3. Cabinetgröße, Bildgröße 13×10 Ctm. Cartongröße 11×17 Ctm. Der Preis ist ein mäßiger, und da J. Albert auch elegante Enveloppen zu den Photographien liefert, so wird aller Wahrscheinlichkeit nach diese Kaulbach-Galerie zur Weihnachtszeit gar vielen aus der Verlegenheit helfen.

Th. Lichtenberg's Gemälde-Auktion in Breslau vom 12. Oktober nahm einen ziemlich günstigen Verlauf, trotz der gegenwärtig etwas gedrückten Stimmung des Kunstmarkts. Das Bild von E. Hildebrandt „Marine Isle of Wight" (allerdings seiner schönsten Zeit 1854 entstammend) wurde um 1510 Thlr., die „stürmische See" (von 1825) um 1125 Thlr., das kleine „Architekturmotiv aus Rouen" um 575 Thlr., das reizende und geistreich skizzenhaft behandelte „Rio de Janeiro" um 285 Thlr. erstanden. Hoguet's „Helgoland" erzielte 1140 Thlr., sein „großer Wald" 800 Thlr.; eine kleine „Marine" von Isabey 410 Thlr., ein „Seestück" von Pinkert (Verfolgung eines Sclavenschiffes) ebenfalls 410 Thlr., die große „Waldlandschaft" von Boulanger 1060 Thlr. Auch die anderen Bilder gingen zu entsprechenden Preisen fort.

Alexander Bida's Radirungen zu den vier Evangelien (Paris, Hachette & Co.) erscheinen mit deutschem Text in vierundzwanzig Lieferungen bei C. W. Müller in Bremen. Die Ausstattung der Publikation ist eine glänzende. Wir kommen später auf dieselbe zurück.

Berichtigung.

In Nr. 2 dieses Blattes Sp. 31, Zeile 16 v. o. ist statt „Solms-Solms im Schlosse Anhalt" zu lesen: „Salm-Salm im Schlosse Anholt".

Inserate.

Bekanntmachung.

Das nach den Plänen und unter der technischen Oberleitung des Herrn Oberbaurath Gottfried Semper im Bau begriffene Königliche Hoftheater in Dresden soll mit einem, der Bedeutung des Hauses entsprechenden, künstlerisch geschmückten Vorhang versehen werden. Da der Bau so weit vorgeschritten ist, daß die Eröffnung des Theaters im Frühjahr 1876 erwartet werden kann, hat das Königlich Sächsische Finanzministerium, als die mit der Oberaufsicht über den Bau beauftragte Staatsbehörde, beschlossen, für die Entwerfung des Vorhanges eine allgemeine Konkurrenz zu eröffnen, zu welcher es hierdurch öffentlich einladet.

Die Wahl eines dem Zwecke und der Bedeutung des Vorhangs entsprechenden Gegenstandes bleibt ebenso wie die künstlerische Anordnung der Darstellung der Wahl und dem Ermessen der Künstler überlassen, welche sich an der Konkurrenz betheiligen wollen. Die Entwürfe, in welche der sogenannte Harlequinmantel mit einzubeziehen ist, sind zugleich in einer Zeichnung und in einer Oelfarbenskizze zur Anschauung zu bringen. Eine bestimmte Größe wird dafür nicht vorgeschrieben.

Eine Kopie des Aufrisses der Bühnenöffnung und des Prosceniums, auf welcher sich auch die nöthigen Angaben über die bei der Dekoration des Zuschauerraumes zur Anwendung kommenden Farben befinden, wird Herr Architekt Manfred Semper (Dresden, Baubüreau des Königl. Hoftheaters), an den man sich deshalb wenden wolle, jedem Besteller unentgeltlich übersenden.

Die Entwürfe sind bis zum

15. Februar 1875

bei dem Finanzministerium einzureichen. Dieselben sind in üblicher Weise mit einem Motto zu versehen, welches sich auf einem verschlossenen Kouvert wiederholt, in welchem die Adresse des Einsenders enthalten ist.

Aus den rechtzeitig eingesendeten Entwürfen wird das Finanzministerium denjenigen, welcher als der vorzüglichste und am meisten zur Ausführung geeignete erkannt wird, mit

5000 Mark Reichswährung,

einen zweiten mit 2000 Mark, einen dritten mit 1500 Mark prämiiren. Alle drei Entwürfe werden, unbeschadet des den Urhebern verbleibenden Rechtes der Vervielfältigung und sonstigen Verwendung, den Königlichen Sammlungen überwiesen und zugleich photographirt, um jedem der Künstler, die sich an der Konkurrenz betheiligt haben, eine Photographie der prämiirten Skizzen mittheilen zu können. Die zu den nicht prämiirten Skizzen gehörigen Kouverts werden uneröffnet vernichtet, die Skizzen selbst werden ihren Urhebern auf Verlangen kostenfrei zurückgesendet.

Für den Fall, daß der an erster Stelle prämiirte Entwurf auch von Sr. Majestät dem König zur Ausführung genehmigt wird, behält sich das Finanzministerium vor, deshalb und über die Bedingungen, unter welchen die Ausführung erfolgen soll, in weitere Verhandlungen mit dem Urheber desselben einzutreten.

Bei der Auswahl der zu prämiirenden Entwürfe wird sich das Finanzministerium des Beiraths der Herren Oberbaurath Gottfried Semper in Wien, Galeriedirector Professor Dr. Hübner, Director Professor Hettner, Beide in Dresden, Director Lessing zu Carlsruhe, Director von Piloty in München, Professor Preller in Weimar, Professor Dr. Springer in Leipzig und Professor Anton von Werner in Berlin bedienen, welche zugesagt haben, Jeder für sich ein schriftliches Gutachten über die eingesendeten Entwürfe abzugeben.

Am 31. März werden nach getroffener Entscheidung die zu den gewählten Entwürfen gehörigen Kouverts geöffnet und die Namen der Prämiirten veröffentlicht.

Dresden, am 23. October 1874.

Königlich Sächsisches Finanz-Ministerium.

v. Friesen. Hartmann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow
(Wien, Theresianumg. 25)
od. an die Verlagsh.
(Leipzig, Königsstr. 3)
zu richten.

13. November.



Nr. 5.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei
Mal gespaltene Petitzeile
werden von jeder Buch-
und Kunsthandlung an-
genommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstgewerbe-Museum in Leipzig.

Am 25. Oktober fand die feierliche Eröffnung des vor einem Jahre auf Anregung von Dr. Max Jordan, seitherigem Direktor des städtischen Museums, von der hiesigen „Gemeinnützigen Gesellschaft" im Verein mit einer Anzahl Kunstfreunde und angesehener Industrieller begründeten Kunstgewerbe-Museums statt. Das zur Ausführung des Unternehmens niedergesetzte Komité hatte die sofort durch Zeichnung von Beiträgen beschafften Geldmittel mit raschem Entschluß dazu benutzt, um noch in den letzten Tagen der vorjährigen Weltausstellung unter freundlichem Beirath von Dr. Br. Bucher die ersten Ankäufe für das zu errichtende Institut in Wien zu bewirken. Weitere Ankäufe und Schenkungen vermehrten im Laufe des Jahres den auf diese Weise gebildeten stattlichen Grundstock, welcher durch Ankauf einer bedeutenden, von W. Drugulin zusammengebrachten Ornamentstichsammlung und durch Anschluß der schon seit Jahren bestehenden, auf Anlaß des verst. Dr. A. v. Zahn in's Leben gerufenen Vorbildersammlung einen wesentlichen Zuwachs erhielt. Das Ganze ist vorläufig in ermietheten Lokalitäten untergebracht, mit der nicht unbegründeten Hoffnung, daß die städtischen Behörden der Anstalt ein für ihre Zwecke und Ziele ausreichendes Gebäude zur Verfügung stellen werden. Eine Eingabe des Komité's bei der sächs. Staatsregierung um Unterstützung der für die Hebung des Kunstgewerbes in Sachsen schon jetzt die beste Gewähr bietenden Anstalt fand bereitwillige Aufnahme, und nur der Umstand, daß für die laufende Finanzperiode der für öffentliche Kunstzwecke in lieberalster Weise im sächsischen Budget eingestellte Fonds bereits anderweitig in Anspruch genommen war, verhinderte die Absicht, dem Unternehmen von vornherein größere Mittel zur Verfügung zu stellen. Die gleichwohl für das laufende und das folgende Jahr gewährte Staatsbeihülfe dürfte indeß im Verein mit den aus Privatmitteln fließenden Jahresbeiträgen ausreichen, um die Sammlungen in wünschenswerther Weise zu vervollständigen und sie für die betheiligten Kreise der Bürgerschaft nutzbringend zu machen. Es kommt dem jungen Institute dabei zu Gute, daß eine Verbindung desselben mit der hiesigen Kunstakademie angebahnt ist, die unter der Leitung ihres Direktors, Prof. Nieper, die Pflege der für das Kunstgewerbe angelegten Talente in richtiger Erkenntniß der Anforderungen der Gegenwart sich zur besonderen Aufgabe gemacht und in Rücksicht darauf erst vor Kurzem neue Lehrkräfte herangezogen hat.

Die Eröffnungsfeierlichkeit, bei welcher die Staats- und städtischen Behörden in ihren Spitzen vertreten waren, wurde durch eine Rede des Seidenhändlers Scharf, welcher den bisherigen Entwicklungsgang des Unternehmens schilderte, eingeleitet. Am Schluß derselben ergriff Prof. Anton Springer, der Einladung des Komité's folgend, das Wort, um Zweck und Ziel der Anstalt klar zu legen. In längerer eindrucksvoller Rede verbreitete sich Springer über die Ursachen, welche die Begründung von Kunstgewerbemuseen und Kunstgewerbeschulen an den Centralpunkten des Gewerbfleißes zu einer Nothwendigkeit für die Kulturentwicklung der Völker nicht minder als für ihr wirthschaftliches Gedeihen gemacht haben. Lauter Beifall lohnte den ebenso lichtvollen wie von warmer Begeisterung für die Sache

durchdrungenen Vortrag. Eine Besichtigung der ausgestellten, zum Theil dem Museum dargeliehenen Gegenstände, unter denen als besonders interessant der vor einigen Jahren aufgefundene Regensburger Silberschatz, im Besitz des Rentners Eugen Felix, eine Sammlung alter Teppich- und Möbelstoffmuster (Besitzer Tapetenfabrikant Schütz) und eine überaus reiche Kollektion italienischer Schmucksachen, im Besitz des Juweliers Strube, hervorgehoben zu werden verdienen, bildete den Schluß der Feierlichkeit, mit welcher das Leipziger Gewerbemuseum seine öffentliche und hoffentlich segensreiche Wirksamkeit begonnen hat.

Leipzig, Ende Oktober. S.

Die „pseudo-amerikanische Skulptur" in Italien abermals.

K. Die „New-York World" veröffentlicht folgendes Dokument, datirt Florenz, 11. Juli 1874:

„Angesichts der Discussion über den Zustand der amerikanischen Bildhauerei in Italien, welche in der Presse der Vereinigten Staaten eröffnet und in gewissen in Europa erscheinenden Zeitungen fortgesetzt worden ist, wünschen wir Endesunterzeichnete, in Florenz wohnhaft, folgende Erklärung abzugeben:

„Wir fürchten, daß es keinen Grund giebt, zu bezweifeln, die reine Mission der Kunst sei viele Jahre hindurch von gewissen Bildhauern in Florenz und in Rom korrumpirt worden.

„Als Individuen, welche großes Interesse an Allem haben, was auf die Wohlfahrt und den Fortschritt der Kunst Bezug hat, begrüßen wir daher mit unverhüllter Genugthuung den kürzlich gemachten Versuch, alles, was in der Praktik dieser Bildhauer korrupt und illegitim ist, bloszustellen.

„Wir laden unsere in Rom wohnenden Freunde achtungsvoll ein, in einer ähnlichen Erklärung uns beizupflichten.

„Cav. Professor E. Santarelli, Bildhauer; Morris Moore; Professor Karl Hillebrand; Commendatore Gotti (Direktor der königl. Galerien); Longworth Powers, Bildhauer; George H. Saul, Bildhauer; G. J. Hart, Bildhauer; John Mc. Namee, Bildhauer; J. G. Gifford, Bildhauer; Percival Ball, Bildhauer; Thomas Ball, Bildhauer; William Jervis; Giovanni Battista Tassara, Bildhauer; Leopoldo Costoli, Bildhauer; Commendatore Professor Pio Fedi, Bildhauer; Angelo Togna und viele Andere."

Dieses Schriftstück begleitet die „World" mit folgenden Bemerkungen:

„Die Kunst-Betrügereien abermals.

„Wir haben von Herrn S. W. Healey in Florenz mit der Bitte um Veröffentlichung ein Dokument erhalten, welches er selbst aufgesetzt hat, und welches von einer Anzahl mehr oder weniger in der italienischen Kunstwelt bekannter Persönlichkeiten unterzeichnet ist, in Vertheidigung seines neulichen Kreuzzuges gegen amerikanischen Kunstcharlatanismus in Italien. Wir gewähren Herrn Healey's Bitte nicht als einen Akt der Gerechtigkeit, denn wir haben ihm schon genug Raum und Freiheit in unseren Spalten eingeräumt, sondern aus Höflichkeit. Wir können jedoch nicht einsehen, daß das Dokument von irgend welcher Erheblichkeit sei. Es versichert uns, daß die Unterzeichner stark der Meinung sind, „die reine Mission der Kunst" sei schon seit vielen Jahren durch „gewisse Bildhauer" in Florenz und Rom „korrumpirt" worden. Aus dem Mandarinen-Geschwätz in's Englische übersetzt, nehmen wir an, daß es heißen soll, die Unterzeichner des Dokuments seien überzeugt, „gewisse Bildhauer" in Florenz und Rom seien mehr darauf erpicht, Geld zu verdienen als Statuen zu machen, und wenn sie mehr Geld dadurch verdienen können, daß sie sich andere Leute miethen, um sich ihre Statuen machen zu lassen, anstatt sie selbst zu machen, so scheuen sich diese schuftigen „gewissen Bildhauer" nicht, dies zu thun. Aber wer diese „gewissen Bildhauer" sind, oder selbst nur, welcher Nationalität sie angehören, daß sagen sie nicht. Fernerhin erklären sie, daß sie mit „unverhüllter Genugthuung den kürzlich gemachten Versuch begrüßen", gerade dasjenige zu thun, dessen sie sich enthalten; aber sie endossiren nicht im Geringsten den Erfolg dieses Versuches. Auch wir sind überzeugt, und waren längst überzeugt, ehe wir je von Herrn Healey gehört hatten, daß ein gutes Theil Charlatanismus in den florentinischen und römischen Ateliers existirt, und zwar nicht nur in amerikanischen Ateliers, und auch nicht nur in den Ateliers der Bildhauer. Auch wir „begrüßten mit unverhüllter Genugthuung" den Versuch des Herrn Healey, wenigstens einen Theil dieses Charlatanismus zu demaskiren. Aber was auch die Meinung der Unterzeichner des Dokuments, welches Herr Healey uns zu senden die Güte hatte, über die Resultate seines Versuches sein mag, so ist unsere eigene Ansicht unglücklicher Weise, daß Herr Healey sich einer Aufgabe unterzogen hat, zu deren Erfüllung er nicht kompetent ist. Er hat es einfach fertig gebracht, Alarm zu schlagen. Es muß geschickteren Geheimpolizisten und richterlicheren Tribunalen vorbehalten bleiben, die wahren Verbrechen aufzuspüren und abzuurteln."

Ein noch unverfaßtes Buch.

Zwei Faktoren beherrschen und kennzeichnen vor Allem das ganze Kunstleben der Gegenwart. Zunächst die Würdigung, Erkenntniß und Durchdringung der

Kunstweisen aller Zeiten und Völker; sodann aber die staunenswerthe und mannichfaltige Ausbildung in der Technik, Kunstwerke zu vervielfältigen. In Beidem ist keine Zeit auch nur entfernt mit der unseren vergleichbar. Wieder aber von den vervielfältigenden Kunstweisen giebt es keine, die an Verbreitung, Volksthümlichkeit und Bedeutsamkeit als Bildungsmittel eine so hohe Stelle im Kulturleben einnähme, wie die Holzschneidekunst.

Um so auffallender ist es, daß es noch gänzlich (wenigstens in Deutschland) an einem Werke fehlt, das uns in genügender und anschaulicher Weise die Entwicklungsgeschichte dieses hochwichtigen Zweiges vorführte, während doch alle übrigen bildenden und vervielfältigenden Künste die umfassendsten und eingehendsten Arbeiten hervorgerufen haben. Und gerade eine gut illustrirte Geschichte des Holzschnitts würde schon darin alle übrigen kunstgeschichtlichen Werke übertreffen, daß sie eben, statt Nachbildungen anderer Kunstschöpfungen, die ihrigen selbst dem Beschauer vorführte. Ferner käme noch hinzu, daß ein solches Werk durch die vielen schon vorhandenen Holzstöcke oder Clichés verhältnißmäßig mit wenigem Kostenaufwand herzustellen wäre und endlich, daß es sicherlich die größte Theilnahme und Verbreitung finden dürfte, wenn Text und Wahl der Bildproben nur irgenwie mit Umsicht, Verständniß und Geschmack behandelt würden.

Das Fehlen eines solchen Werkes in unserer sonst so reichen Kunstliteratur ist, wie schon gesagt, höchst auffallend, und der Grund dieses Mangels liegt vielleicht in nichts Anderem, als daß eben noch Niemand dazu angeregt hat. Ist aber dies der Fall, dann sei diese Anregung vor Allem der Zweck dieser Zeilen.

Schon ein daumendickes Handbuch der Geschichte des Holzschnitts dürfte zunächst genügen, das einem größeren Werke dann als Grundlage dienen könnte.

Wie dasselbe einzurichten wäre, liegt auf der Hand. Die Illustrationen müßten die Hauptsache sein, der Text beschränke sich nur darauf, dieselben zu verbinden und zu erläutern, welcher Zeit, welchem Meister und welchem Werke sie angehörten, auch, wenn nöthig, den Gegenstand ihrer Darstellung zu erklären. Notizen über das Leben und die Kunstweise der verschiedenen Meister dürften endlich ebenso wenig fehlen wie Fingerzeige für Laien in Betreff der Vorzüge und Fehler der einzelnen Holzschnittweisen.

Die Bildproben begönnen mit getreuen Nachschnitten der primitivsten Incunabeln dieser Kunst (mittelalterlichen Heiligenbildern, Spielkarten und Initialen der ersten Druckwerke); führten darauf die kernigen Schnittweisen der Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vor; nach diesem sodann die Entwicklung und Entartung des Holzschnitts, die das siebzehente Jahrhundert zeigte, Proben traurigen Verfalls im achtzehnten (z. B. zopfige und kraftlose Büchervignetten); hiernach aber wieder Beispiele der Wiederaufnahme dieser Kunst in den dreißiger Jahren (Gubitz's Kalenderbilder; Pfennigmagazin u. s. w.) und endlich ihre herzerfreuende Höhe in unseren Tagen, vertreten durch die ersten Meister, wie durch die verschiedenartigsten Schnittmanieren, stets auch mit Seitenblicken auf die Leistungen anderer Völker, namentlich der Franzosen und Engländer; nicht zu vergessen die der alten Italiener, deren Blätter freilich eben so unbekannt und selten wie hochbedeutend sind.

Die meisten Proben alter Holzschnitte müßten wohl, wie gesagt, durch eigens angefertigte facsimilirte Nachbildungen zur Anschauung gebracht werden, doch auch derartige Holzstöcke sind bereits in ziemlicher Anzahl vorhanden, und selbst einige echte alte sind auf uns gekommen, von denen Cliché's leicht zu erlangen wären, was bei Werken der Gegenwart erst vollends keine Schwierigkeit haben dürfte. Voraussichtlich würden die Verleger derselben für solchen Zweck Stöcke wie Cliché's bereitwilligst zur Verfügung stellen, da solches für sie ja nur Ehre wie Nutzen brächte. Wir dürften hoffen, ein noch so reich ausgestattetes Buch zu auffallend geringem Preise zu haben. Das alte kunsterfüllte Nürnberg und darin wieder das germanische Museum wäre vor Allen der passende Ort, solch' ein Werk in's Leben zu rufen.

Mag es denn vorläufig mit diesen wenigen Bedeutungen sein Bewenden haben! Sie reichen hin, um darzuthun, wie interessant, fördernd, bildend, lohnend und leicht in's Werk zu führen ein solches Unternehmen sein müßte.

Welch' eine Aufgabe, dem deutschen Volke die Geschichte seiner volksthümlichsten Kunst anschaulich vorzuführen!

Wer ist der Erste, ihr sein Wissen, seine Kraft, seine Mittel zu weihen?.

Hermann Allmers.

Das Schicksal der Kunstwerke Unteritaliens.

Die Kontraste socialer Verhältnisse sind vielleicht in keinem Lande Europa's so groß, wie die zwischen dem Norden und Süden Italiens gegenwärtig bestehenden. Die Erscheinung ist eine um so auffälligere, als sie mit einer allerdings geraume Zeit hinter uns liegenden Vergangenheit in Widerspruch steht. Süditalien umfaßte die wichtigsten Sitze des Longobardenreiches. Apulien war der Lieblingsaufenthalt der Hohenstaufenherrscher, das wilde Cap Gargano, ein Athos des Westens, bildete das Wallfahrtsziel von Fürsten und Völkerkarawanen, die reichen Hafenstädte der Ostküste einen Sammelplatz der Kreuzfahrer, nicht zu gedenken der längst entschwun=

denen Herrlichkeit griechischer Kolonien in Calabrien. Aber die Zeit der Wiedergeburt von Wissenschaften und Künsten ist im Königreich Neapel nicht wie anderwärts der Ausgangspunkt einer neuen Kultur gewesen. Treffend wird die künstlerische Entwicklung von da ab von einem gelehrten Benediktiner in dem Worte charakterisirt: „Von Luther bis auf unsre Tage war hier gleichsam ein zweites Mittelalter."

Gegenwärtig sind die Kunstschätze dieser Provinzen wie die ganz Italiens als Nationaleigenthum deklarirt. Aber die Bildungsstufe der Süditaliener ist leider noch eine so tiefstehende und die praktische Anwendung dieses Satzes noch eine so mangelhafte, daß noch geraume Zeit vergehen dürfte, bis der Stolz auf dieses Bewußtsein ein gerechter zu nennen ist. Ist doch der Begriff „Kunst" den Köpfen jener Süditaliener noch ein so fremdes Ding, daß selbst Gebildete in größeren Städten zumeist nicht wissen, was ihr Wohnsitz an Kunstschätzen birgt. Ja die Untersuchung und die Aufnahme von plastischen Monumenten oder von Malereien seitens eines Fremden werden immer als Ingenieurarbeiten beurtheilt, während das gemeine Volk darin mit mißtrauischem Auge die Arbeit eines Zauberers und Schatzgräbers sieht. Photographische Aufnahmen der Monumente sind natürlich fast nirgends aufzutreiben. Diese Zustände sind aber von der allerschlimmsten Bedeutung für die Erhaltung beweglicher Kunstwerke, besonders der den Kleinkünsten angehörenden Objekte. Frühmittelalterliche Emailarbeiten, Krucifixe, miniaturenreiche Codices und andere vereinsamte Reste früherer Kulturepochen befinden sich meist im Besitze von Klöstern und Kirchen. Wo nun dem Clerus eine Ahnung von dem Werthe der in seinen Händen liegenden Schätzen nicht abgeht — und nicht selten wird ihm dieselbe durch die Nachfrage eines Fremden nahegelegt, — da liegt es in der Natur der Verhältnisse, daß er hier die sonst fruchtlose Opposition gegen moderne staatliche Einrichtungen zur Geltung bringt und ungehindert über das Eigenthum der Nation schaltet und waltet. Entweder verwehrt man die Betrachtung der Gegenstände, vorgebend, dieselben seien nicht mehr vorhanden oder die bedenklichen kirchlichen Verhältnisse erlaubten nicht ihr Vorzeigen — Hindernisse, die sich oft noch durch Fürsprache Einflußreicher heben lassen, — oder auch, und das ist das Schlimmste, man läßt die Kunstwerke in fremden Besitz übergehn, um sie vor dem alles erbarmungslos in sich aufnehmenden Labyrinth, dem Nationalmuseum in Neapel, dessen Inspektoren bereits wie Minotauren das Land zu durchziehen anfangen, zu retten. So ist die alte Bischofsmitra von Scala, in der Email- und Filigranarbeit das Zarteste, Feinste und in der Zeichnung Vollendetste, was Italien von mittelalterlicher Technik dieser Art aufzuweisen hat, auf Gemeindebeschluß in den verborgenen Besitz eines Amalfitaner Bürgers übergegangen. Je geringer das Bewußtsein eigener Größe in der Vergangenheit ist, desto größer ist das Zurückschrecken vor dem der neuerstehenden nationalen Wiedergeburt: ein sehr merkwürdiger psychologischer Zug.

Dieses Verfahren ist übrigens nicht so ganz neu. König Ferdinand II. hat davon selbst in Neapel im Jahre 1848 Gebrauch gemacht, indem er das berühmte Officium der Madonna mit Miniaturen von Giulio Clovio von der Bibliothek des bourbonischen Museums zurückzog, seit welcher Zeit es nicht mehr vor die Oeffentlichkeit gekommen ist. In Vasari's Lebensbeschreibung des genannten Miniators nimmt fast ein Drittel die Beschreibung dieses Officiums ein, an dem der Künstler neun volle Jahre mit dem Vorsatze arbeitete, damit sein Meisterwerk zu schaffen. Vasari's Bewunderung für das Werk ist so groß, daß er unter anderem sagt, man könne behaupten, Don Giulio habe in diesem Werke die Alten und die Modernen übertroffen, er sei darin für seine Zeit ein kleiner und neuer Michelangelo. Selbst die Ausgabe Vasari's von Le Monnier (Bd. 13, 1857) und ebenso die Reisehandbücher führen das Werk immer noch als im neapolitanischen Museum befindlich an.

Die meisten derartigen Kunstschätze ziehen indessen auf einer anderen Straße aus dem Bereich der Oeffentlichkeit, welcher zu folgen auch für den eifrigsten Forscher ein vergebliches Unternehmen bleiben wird; die Klöster schenken vor ihrer Aufhebung, wenn es nur irgend geht, ihre Schätze an Handschriften, natürlich vor allem die mit Miniaturen geschmückten, als Scheidegruß dem Papste, ein Verfahren, von dem selbst die Theatiner von Capua keine Ausnahme machten, indem sie den schönen miniaturenreichen Exultetvotulus von Benevent aus dem Jahre 1059 hinter die chinesische Mauer des kataloglosen Reiches vatikanischer Archive wandern ließen. Capua, das alte Casilium, und seine Mutterstadt, das nahebeiliegende Santa Maria Capua Vetere, sind sonst Städte, die sich von den geschilderten traurigen Zuständen in rühmlichster Weise abheben. Reich an Monumenten aus der Zeit der Longobardenherrschaft, noch mehr an solchen seiner antiken Größe haben beide Städte, als sie vor wenig Jahren die Gründung eines Museums für kampanische Alterthümer beabsichtigten, erst nach harten Kämpfen der Rivalität sich dahin geeinigt, daß Capua nuova der Sitz desselben sein solle. Die Räume eines Palastes sind demselben zur Verfügung gestellt, und so bildet denn die bereits ansehnliche Sammlung den gerechten Stolz der Provinz, die damit vor den Thoren Neapels, eingedenk ihrer großen Vergangenheit, sich in künstlerischer Beziehung eine Selbständigkeit wiedererobern wollte. Für den Reisenden wird der Besuch dieses am 31. Mai 1874 eröffneten Museums immer eine lohnende Vorbereitung auf das neapolitanische sein. Es bietet so ziemlich die-

selbe Mannigfaltigkeit wie das letztere, natürlich unter bescheideneren Verhältnissen.

Das Atrium des Museums von Capua erinnert an den Barghello in Florenz. Hier fallen zunächst schöne Reliefstücke von der Marmorbekleidung des antiken Amphitheaters auf. Ferner eine Anzahl alter Sarkophage, darunter auch ein sehr merkwürdiger aus der Zeit Constantin's. Auf der flachreliefirten Vorderseite desselben halten zwei schwebende Tritonen einen Diskus, welchen ein Kreuz mit dem Monogramm Christi durchschneidet. Daneben steht der Hexameter:

Hoc Domini signo moritur ab hoste maligno,
Quisquis in hoc tumulo subrequiescit homo:

„Durch dies Zeichen des Herrn wird Schutz vor mißgünstigem Feinde,
Welcher Mensch auch dereinst in dieses Grab wird gelegt."

Hieran reihen sich mittelalterliche Grabdenkmäler, hochreliefirte Ritterbildnisse mit dem Hunde, dem Sinnbilde der Lehnstreue, zu den Füßen; dann solche aus dem Cinquecento. Hier hat man auch den traurigen Rest eines für die deutsche Geschichte besonders wichtigen Monumentes aufgestellt, den Torso der in Deutschland bereits verschollen geglaubten, von den Capuanern dem großen Kaiser Friedrich II. errichteten Statue. Derselbe war auf dem Throne sitzend dargestellt; doch ist die Skulpturarbeit nur als mittelmäßig zu bezeichnen. Ihre historische Bedeutung übertrifft bei weitem die künstlerische. Leider fehlt der Kopf des Kaisers, dagegen finden wir hier noch die charaktervollen Köpfe der mit dem Kaiser einst zusammen aufgestellten kaiserlichen Räthe Thaddäus von Suessa und Petrus de Vineis. Ersterer, der berühmte Rechtsgelehrte seiner Zeit, war der beredte Anwalt seines Herrn vor Innocenz IV. und 140 Prälaten, die zu Lyon über den Kaiser ohne gesetzmäßige Form der Vorladung den Fluch der Kirche aussprachen, bei dessen Vernehmen Thaddäus, welcher bereits an den künftigen Papst und an ein künftiges allgemeines Concil der Könige, Fürsten und Prälaten appellirt hatte, voll Verzweiflung an seine Brust schlug und die Versammlung verließ. Er starb auf dem Schlachtfelde von Parma, jenem unheilvollen zweiten Tage von Legnano, der selbst die kaiserliche Krone in die Hände des Pöbels fallen ließ. Tragischer ist der Untergang des Petrus de Vineis, eines Bürgers von Capua, der sich durch sein Genie aus dem Staube zum ersten Staatsmanne seiner Zeit emporgearbeitet hatte. Dieser genialste Minister und Freund des Kaisers fiel, wenn nicht durch eigene Schuld, so doch durch Argwohn seines Herrn. Ein glänzender Beweis der Lauterkeit und Hochherzigkeit ghibellinischer Gesinnung ist aber die der Stadt Capua ewig zum Ruhme gereichende That, daß sie den großen Kaiser an der Seite ihres unglücklichen Mitbürgers, beide so im Tode versöhnend, verherrlichte, eine That, die den Ruf Capua's in der Römerzeit für uns Deutsche in den Hintergrund zu stellen verdient.

Die Innenräume des Museums enthalten eine sehr reiche Sammlung oskischer und anderer archaischer Terrakotten, besonders Votivstatuetten von Gottheiten, im Charakter vielfach von den etruskischen abweichend. Die Sammlung altgriechischer Vasen enthält zwar keine hervorragende Exemplare, zeichnet sich aber durch eine ziemliche Reichhaltigkeit aus. Sie ist in dem Hauptsaal aufgestellt, woselbst sich auch eine Sammlung alter Waffen vorfindet. In der Sammlung antiker Münzen sind besonders die Städte Tarent und Neapel vertreten. Wenig bedeutend ist die Gemäldesammlung. Eine größere Anzahl Bilder werden dem Solimena zugeschrieben.

Volle Anerkennung verdient endlich die Stellung, welche in der neuen Aera Italiens die Benediktiner zu Wissenschaft und Kunst einnehmen. Bei den drei wichtigsten Klöstern Unteritaliens, Subiaco, Monte Casino und la Cava ist um deswillen die praktische Anwendung des Gesetzes, welche die Aufhebung der Klöster vorschreibt, noch beanstandet worden. Eine große Anzahl von Codices mit Miniaturen, von der kunsthistorischen Forschung noch nicht gehobene Schätze, sind in denselben noch erhalten. Die Bereitwilligkeit, mit welcher dort für das Studium derselben dem Fremden freie Hand gelassen wird, ist nicht genug anzuerkennen.

J. P. R.

Nekrolog.

B. **Heinrich Philippi, Maler in Düsseldorf,** starb daselbst den 16. September nach langen Leiden im Alter von sechsunddreißig Jahren. Er war in Cleve geboren, absolvirte das Gymnasium in Elberfeld, wo sein Vater Landgerichtspräsident ist, und bildete sich in Düsseldorf, München und Rom zum Künstler aus. Die Feldzüge von 1866, 1870 und 71 machte er als Landwehroffizier mit. Bei Königgrätz wurde er am Fuße verwundet, und im letzten Kriege, wo er zur Bewachung der französischen Gefangenen nach Wesel kommandirt wurde, entwickelten sich die Keime der Krankheit, von der er nicht genesen sollte. Philippi war ein vielseitig gebildeter Künstler, der mit Ernst und Eifer nach hohen Zielen strebte. Von seinen Bildern war in Komposition und Größe eine „Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus" das Bedeutendste, doch wurde dasselbe in Farbe und Ausführung von seinen spätern kleinen Darstellungen aus dem Leben der alten Römer und Pompejaner weit übertroffen. Es ist sehr zu beklagen, daß ein so frühzeitiger Tod seinem hoffnungsvollen Schaffen ein zu schnelles Ziel gesetzt hat.

Kunstgeschichtliches.

Jan Joest, der „Meister vom Tode Mariä". Unter diesem Titel enthält die Augsb. Allg. Ztg. vom 28. Oktober einen Aufsatz aus der Feder Dr. O. Eisenmann's, welcher darlegt, daß der bis jetzt vergeblich gesuchte Name des Meisters, der bisher nach seinem bedeutendsten Bilde in der Münchener Pinakothek der „Meister vom Tode Mariä" hieß, endlich gefunden ist. Eisenmann schreibt: „Als ich vor einigen Wochen auf einer längeren Studienreise zum Zweck einer Neubearbeitung des Waagen'schen Handbuches der deutschen und nieder-

ländischen Malerschulen u. a. auch Calcar berührte, fand ich, daß der dortige Hochaltar in seinen Flügeln von keinem Geringeren gemalt sei, als eben von jenem Meister. Und zwar erschien die Wahrnehmung als eine so überzeugende, daß für mich wenigstens auch nicht der Schatten eines Zweifels mehr zurückbleiben konnte. In der Folge lernte ich in der Person des Caplans Wolff jenen auch sonst bekannten Lokalforscher kennen, der schon seit sieben Jahren mit seltenem Fleiße bemüht ist, in bis jetzt leider nur vorbereitender Weise das Material des vor ihm gänzlich vernachlässigten Archivs zu Calcar für die Wissenschaft nutzbar zu machen. Derselbe beabsichtigt eine Geschichte dieser seiner Vaterstadt herauszugeben. Unter den reichen Schätzen, die dabei in seinen emsigen Händen flüssig und durchsichtig wurden, fand sich denn auch der Name des Malers der Hochaltarflügel in der Nikolaikirche daselbst — Johann, oder wie er meist in den Urkunden genannt wird — Jan Joest. Hr. Wolff gestattete mir Einsicht in die Originalurkunden, Rechnungen einer Muttergottesbruderschaft zu Calcar, aus denen hervorgeht, daß dieselbe, deren Zwecke u. a. auch dahin gingen, die Gotteshäuser mit Kunstwerken zu schmücken, die Bemalung der Flügel des Hochaltars besagtem Jan Joest anno 1505 übertrug und ferner, daß der Auftrag anno 1508 vollendet war. Der Gegenstand — Leben, Thaten, Leiden und Triumph Christi — ist des näheren bei E. Förster, „Geschichte der deutschen Kunst" 2. Thl., S. 156 ff., und bei Hotho, „Geschichte der deutschen und der niederländischen Malerei," 1843 II. Bd., S. 188 ff., beregt zu finden, und ich bemerke so eben, da ich das Urtheil Hotho's über das Werk nachlese, zu meiner Genugthuung, daß schon er die große Verwandtschaft zu dem Meister vom Tode Mariä wahrgenommen, indem er a. a. O. sagt: „In Kolorit, Modellirung und Technik ragt gleich beim ersten Blick ein Bemühen um klares Schildern der innern Seele in einem Grade hervor, der es kaum zweifelhaft läßt, daß der sogenannte Schoreel (bekanntlich belegte man zur Zeit der Boisserée's die Bilder jenes Malers mit dem willkürlichen Namen Schoreel), oder der Lehrer desselben dieses Bild vor Augen gehabt habe. Die Aehnlichkeit, außer der Durchsichtigkeit und dem Schmelz der Karnation, erstrecken sich auf bestimmte Physiognomien, Bewegungen und sonstige Motive. Die Samariterin am Brunnen z. B gleicht in Stellung der h. Christine, in den Zügen der Gudula auf dem Tode der Maria von München u. s. w." Es bleibt mir also nur noch übrig einen Schritt weiter zu gehen und diesen Altar als ein frühes, wahrscheinlich das früheste auf uns gekommene Werk des Meisters vom Tode Mariä zu bezeichnen. Die vielleicht noch früheren Bilder eines Calcarer Meisters in der Pfarrkirche zu Danzig kenne ich nicht aus eigener Anschauung, und wage deßhalb nicht zu entscheiden, ob sie von derselben Hand sind. — Was die künstlerische Erziehung unseres Jan anbelangt, so ist, wie bereits Waagen treffend bemerkt hat, seine Beeinflussung von Seiten Memling's und Gerhard David's, des ersteren bezüglich der Sättigung und Feinheit der Färbung, des letzteren bezüglich der eigenthümlichen Ausbildung des Landschaftlichen, in dem Altar zu Calcar unverkennbar. Außerdem zeigt er, namentlich in seiner mittleren Entwicklungsperiode, Verwandtschaft zu Quentin Matsys. Seine Herkunft aus Calcar selbst ist nach den ortsvorhandenen Urkunden nicht unbestreitbar, aber wahrscheinlich. Vom Jahre 1500 ab verschwindet er von diesem Schauplatze seiner Thätigkeit, und wir finden ihn gegen das Jahr 1515, vielleicht schon früher, in Köln thätig, wo er, zur Genüge bekannt, für die berühmte Familie Hackeneg arbeitete. Später ist er ohne Zweifel nach Italien gegangen, wo an verschiedenen Orten, namentlich in Genua und Neapel, Spuren von ihm nachweisbar sind. Ob er mit dem mehr in der Künstlerlegende als in der Geschichte fortlebenden Hans Stephanus (?) von Calcar identisch, erscheint mir dagegen mehr als zweifelhaft."

Sammlungen und Ausstellungen.

λ. **Die Bamberger Kunst- und Gemälde-Sammlung.** Im Verlaufe dieses Sommers erschien das Verzeichniß der städtischen Kunst- und Gemäldesammlung in Bamberg, verfaßt von dem Conservator derselben, A. Hauser, und damit hat die Neuordnung der städtischen Kunstschätze oder vielmehr die eigentliche Gründung eines städtischen Museums in Bamberg ihren Abschluß gefunden. Diese Kunstsammlung verdankt ihr Entstehen einem Domvikar, Josef Hemmerlein, welcher ein leidenschaftlicher Bilderfreund war und darbte, um mit seinen geringen Mitteln die günstigen Verhältnisse der Zeit — der Säkularisation und der Kriegsunruhen Anfangs dieses Jahrhunderts — zum Ankaufe guter Bilder um billiges Geld auszunützen. So gelang es ihm auch, in einer Reihe von Jahren 118 tüchtige, theils sogar vortreffliche Gemälde zu erwerben, welche er der Stadt Bamberg 1838 vermachte. Da zu dieser Erbschaft noch einige andere Vermächtnisse an Bildern gekommen waren, wurden die vereinigten Kunstgegenstände 1839 in mehreren Zimmern des Bürgerspitals aufgestellt. Allein der Platz war für diesen Zweck nicht passend, und als die Stadt noch die Gemäldesammlung des geistlichen Rathes Heunisch erwarb, und eine Ablassung von Bildern aus der Staatsgalerie zu Schleißheim in Aussicht gestellt wurde, erschien er auch zu klein. Es faßte nun der Bürgermeister Dr. Schneider den Plan, ein eigentliches städtisches Museum zu gründen und in demselben alle städtischen Kunstschätze zu vereinen; die städtischen Kollegien gaben hierzu ihre Zustimmung, und es wurde der sogenannte Kanzleibau des prächtig gelegenen ehemaligen Benediktinerklosters Michaelsberg mit seiner herrlichen Aussicht auf Stadt und Umgebung zu dem Museum bestimmt. Da nach den Verhältnissen der Stadt von einem Neubau keine Rede sein konnte, so war wohl kein Gebäude seiner Lage, Beleuchtung und Abgeschlossenheit nach zu einem würdigen Kunsttempel geeigneter als dieses. In der Person des Herrn Aloys Hauser wurde ein Konservator gewonnen, welcher als ausübender Künstler sowohl wie auch als wissenschaftlich gebildeter gründlicher Kunstkenner alle Eigenschaften zu diesem Berufe mitbrachte, und als durch die Bereicherungen des Bürgermeisters Schneider und insbesondere durch die Zuvorkommenheit des königl. Centralgalerie-Direktors von Foltz in München 156 Gemälde aus dem kgl. Staats-Depots zu Schleißheim erfolgt war, begann die Uebertragung der Kunstschätze in das neue Museum. Dieselben sind in zwölf Zimmern und zwei Sälen aufgestellt und bestehen zur Zeit noch in einer kleinen Sammlung interessanter Gegenstände der Kleinkunst und 547 Gemälden; demnächst wird auch die berühmte Josef Heller'sche Kupferstich- und Holzschnittsammlung, 30,000 Blätter zählend, damit vereinigt werden. Die Gemälde sind nach Schulen geordnet; über jeder Thüre befindet sich die Schule verzeichnet, und die Bilder selbst tragen den Namen des Meisters auf einem Schildchen. Die sehr geschmackvolle Aufstellung und streng kunsthistorische Ordnung, wodurch Genuß und Belehrung für den Besucher bedeutend vermehrt wird, ist das Werk des genannten Konservators. Unter den Sachen der Kleinkunst ist besonders ein großer Teppich aus dem Jahre 1480 mit neun Passionsbildern als ein brillantes und seltenes Werk der deutschen mittelalterlichen Webekunst hervorzuheben. Bei den Bildern findet sich allerdings keines ersten Ranges, aber eine Reihe vortrefflicher Gemälde, insbesondere aus der altdeutschen und niederländischen Schule, dann einige recht tüchtige Italiener, Spanier und Franzosen machen die Galerie zu einer höchst werthvollen, und es sollte kein Fremder, insbesondere kein Kunstfreund ihren Besuch unterlassen. Von lokalhistorischem Werthe ist auch die Sammlung von Gemälden verschiedener Bamberger Maler, darunter von den im vorigen Jahrhunderte nicht unberühmten Künstlerfamilien Schenbel und Treu und von neueren Bamberger Künstlern werthvolle Kartons der talentvollen Historienmaler Deckelmann und Kraus. — So besitzt die Stadt Bamberg ein Museum, welches ihr zur Ehre und Zierde gereicht und für dessen Gründung in seiner jetzigen Gestalt sie ihrem Bürgermeister Dr. Schneider zu großem Danke verpflichtet ist. Möge nun dasselbe auch von Bambergs Bewohnern recht fleißig besucht werden, damit seine Aufgabe: Kunstgenuß und Veredlung des Geschmackes, sich vollständig erfülle!

Vermischte Nachrichten.

ꝑ. **Ausgrabungen in Olympia.** Der durch Vermittelung des Prof. E. Curtius in Berlin und des deutschen Gesandten in Athen zwischen der deutschen Reichsregierung und der griechischen Regierung abgeschlossene Vertrag in Betreff der Aus-

grabungen in Olympia ist noch immer nicht ratificirt worden, da die griechische Kammer kurz vor Vorlage dieses Vertrags aufgelöst wurde. Bei den im Sommer stattgehabten Neuwahlen wurde der deutsch-griechische Vertrag von den Feinden der griechischen Regierung zu einer Agitation gegen dieselbe benutzt, und es wurde zweifelhaft, ob sich eine Majorität für Genehmigung desselben finden würde. Als die Kammer zusammentrat, war sie wegen des Ausbleibens vieler Mitglieder beschlußunfähig, mußte deßhalb vertagt werden. Es ist daher noch immer nicht entschieden, ob dieser für die griechische Regierung bekanntlich überaus günstige Vertrag rechtskräftig werden wird.

Eine Antikenfabrik. Der Wiener „Deutschen Zeitung" wird aus Athen vom 15. Oktober geschrieben: „Vor einigen Tagen hielt unsere Polizei beim hiesigen Antiquitätenhändler Xacousti, der beschuldigt wurde, mehrere Alterthümer, die in Tanagra gestohlen worden sind, angekauft zu haben, eine genaue Hausuntersuchung. Dabei kam dieselbe zufälligerweise auch in ein entlegenes und verstecktes Gemach des Hauses, in dem ein Künstler saß, der damit beschäftigt war, zerbrochene und beschädigte Gegenstände auszubessern oder zusammenzustellen, um sie dann als höchst seltene Alterthümer verkaufen zu können. Nicht weniger als 130 wiederhergestellte Statuen wurden dort vorgefunden, die alle bestimmt waren, als Antiquitäten an die europäischen Museen verkauft zu werden. Herr Xacousti befindet sich nun sammt dem erwähnten Künstler und den 130 ausgebesserten Statuen hinter Schloß und Riegel." Ohne auf die Details dieser Mittheilung näher eingehen zu wollen (unter Statuen dürften doch wohl „Statuetten" verstanden sein), scheint uns dieselbe beachtenswerth wegen der Bedeutung, welche Tanagra neuerdings als Fundort prächtiger Terracotten gewonnen hat, von denen eine Anzahl auch in deutsche Museen kamen. Daß manche von den seit Kurzem im Handel befindlichen, reich bemalten Terrakotten stark restaurirt sind, ist bekannt.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-Arts. October.
Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains, 3. Artikel, von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Exposition de l'Union centrale, von Adr. Dubouché. — Uue Statue de Jacopo Sansovino, von G. Campori. — Viollet-le-Duc, von Réue Ménard. — Les oeuvres de William Unger, von Eug. Vérou. — Paul Baudry, 5. Artikel, von R. Ménard. — Les sculpteurs italiens de Charles Perkins, von Saint-Cyr de Rayssac. — Nouvelles observations sur Bramante, von H. de Geymüller. — Dazu 3 Kunstblätter: 1. Kampf au einer Eisenbahn, nach nach A. de Neuville rad. von E. Le Rat; 2. Adam und Eva, nach Palma vecchio rad. von W. Unger; 3. Orpheus von den Maenaden zerrissen, Photogravure nach einer Zeichnung von P. Baudry.

Journal des Beaux-Arts. No. 18.
L'exposition historique d'art industriel de Milan. — Le Salon de Gand. — Exposition de Louvain. — Album du Journal des Beaux-arts 1874.

L'art universel. No. 16.
France: Paul Baudry (fin), par Louis Gonse. — Autriche: Les artistes contemporains. Eugen Jettel, par Edmond Bazire. — Belgique: Un coin du salon de Gand; les peintres du gris, par Camille Lemonnier. — Louis XIV. et les lettres au XVII. siècle.

Mittheilungen des k. k. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. No. 109.
Der Tiroler Marmor in Laas. — Schloss Velthurns in Tirol. — Zur Geschichte der Spitzenindustrie (Schluss).

The Art Journal. October.
The Michael Angelo commemoration, von J. B. Atkinson. — Lille, Exhibition of ecclesiastical art, von B. Palliser. — Manners of the latin and anglo-saxon races, von J. J. Jarves. — British art-manufactures. (Mit Abbild.) — India and Kashmir. (Mit Abbild.) — Transformation of the british face. (Mit Abbild.) — Gustave Doré, von Dr. de Sainte Croix. — On the progress of our art-industries, von Prof. Archer. — Obituary: John H. Foley; Kenny Meadows. — Beigegeben: 2 Stahlstiche uud eine Radirung nach Gemälden von W. Hunt, R. W. Buss, G. Juudt.

Auctions-Kataloge.

List & Francke in Leipzig. Versteigerung am 25. November. Kupferstiche, Pracht- und Kupferwerke aus dem Nachlasse des k. preuss. Geh. Archivraths Dr. Th. Maercker in Berlin.

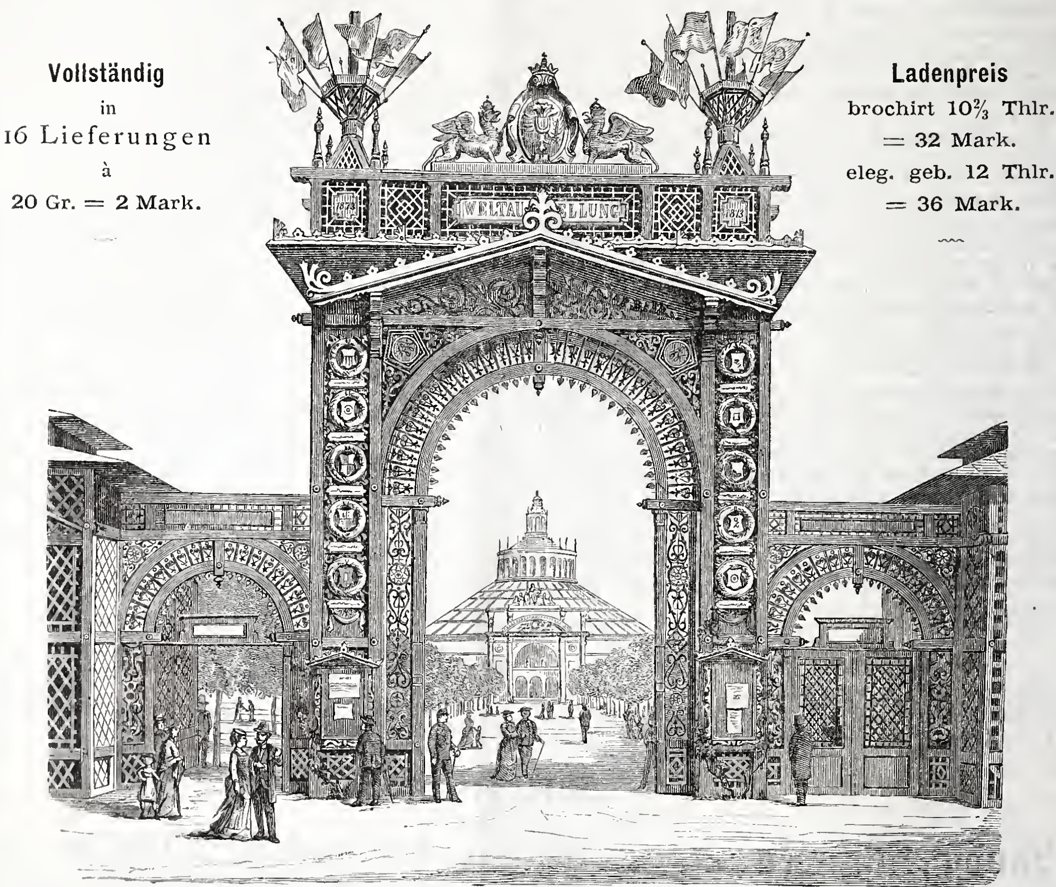
Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Durch alle Buch- u. Kunſthandlungen iſt zu beziehen und in den meiſten auf Lager zu finden:

Vollständig in 16 Lieferungen à 20 Gr. = 2 Mark.

Ladenpreis brochirt $10\frac{2}{3}$ Thlr. = 32 Mark. eleg. geb. 12 Thlr. = 36 Mark.



KUNST UND KUNSTGEWERBE

AUF DER

WIENER WELTAUSSTELLUNG 1873.

Unter Mitwirkung von *Br. Bucher*, *R. v. Eitelberger*, *A. v. Enderes*, *Jac. Falke*, *Fr. Lippmann*, *Joſ. Langl*, *Br. Meyer*, *Mor. Thauſing*, *A. Woltmann* u. A. herausgegeben

von

CARL VON LÜTZOW,

Herausgeber der «Zeitſchrift für bildende Kunſt».

Mit 388 Abbildungen in Holzschnitt und 5 Kupfern.

Einband-Decken zu vorſtehendem Werke in Schwarz- und Golddruck nach Entwurf von J. Stork werden zu folgenden Preiſen geliefert: in englischem Calico à 3 Mark = 1 Thlr., in rothem Saffian à 8 Mark = $2\frac{2}{3}$ Thlr.

Hierzu eine Beilage von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Das 2. Heft der „Zeitſchrift für bildende Kunſt" wird am 20. d. M. ausgegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertſtund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

20. November.



Nr. 6.

Inserate
à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die akademische Ausstellung in Berlin.

IV.

Paul Meyerheim's „Indianerbude" wird trotz des sich auch hier glänzend dokumentirenden Beobachtungsvermögens dieses Künstlers und seiner humoristischen wie höchst prägnanten Charakteristik doch von älteren verwandten Bildern desselben übertroffen; ebenso erreichen sein „Löwe" und „Tiger" nicht den prächtigen verwundeten Löwen in der Wüste, der vor einiger Zeit bei Lepke ausgestellt war. Dagegen zeigt sich Schauß in seiner „Dryade" auf der Höhe seines Könnens, und das technische Können ist es ja allein, was seinen Bildern ihren eigenthümlichen Werth verleiht. Wird man auch dem urmodernen Gesicht gegenüber die Empfindung nicht los, daß das Nacktsein bei dieser Dryade nicht der normale Zustand sei, sondern daß sie sich erst, um gemalt zu werden, ausgezogen habe, so muß dem gegenüber gerade die diskrete Behandlung des Fleisches betont werden. Vortrefflich hebt sich die Gestalt von dem Hintergrunde ab. All das seine Beobachten des Lebens der Haut mit ihren Erhöhungen und Grübchen, in ihren mannigfachen leichten Farbenunterschieden, das Spiel von Licht und Schatten, das Durchsichtige und Lebendige, welches dem nackten Körper seinen besonderen malerischen Reiz verleiht, ist hier zur Darstellung gebracht. Nur scheint mir die Reflexwirkung des Untergrundes nicht recht überdacht: da, wo der Körper auf der rothen Draperie aufliegt, dürfte er nicht dieselben Schattentönungen zeigen wie da, wo er auf weißer Decke ruht. Ganz ausgezeichnet lebendig ist auch der Kopf, frischer und sprechender als bei den meisten Portraits. An der „Genovefa" desselben Künstlers fällt das häßliche Gesicht des Modelles auf, auch dürfte die ziemlich leichte Bekleidung mit dem Brust und Füße frei lassenden Gewande nicht gerade zu dem Charakter, den die Sage dieser Gestalt giebt, passen; und so tüchtig auch hier wieder die Malerei, der an der Dryade kommt sie an Durchsichtigkeit und Lebendigkeit bei weitem nicht gleich.

Aehnliches wie Schauß erstrebt Ernst Hildebrand in seinem „Am Meeresstrand". Bei bewegter See und wolkenbedecktem halb in Finsterniß gehüllten Abendhimmel ist eine Nymphe oder Dame eben im Begriff ihr schweres Brokatkostüm über den Kopf zu streifen und in die Wellen zu tauchen. Das Bild ist arrangirt, und nicht einmal glücklich arrangirt, um den nackten Körper recht kräftig vom dunkeln Hintergrunde loszulösen. Das Fleisch ist dekorativ behandelt und flach gemalt, wenn auch die Laien sich vielfach durch den modern-süßlichen Ton fesseln lassen. Dieser wiederholt sich auf einem zweiten Bilde desselben Künstlers: „Mutter und Kind", wo er zu dem gewählten Renaissancekostüm sonderlich schlecht paßt. Beide Male bleibt Hildebrand hinter dem zurück, was von ihm zu fordern er selbst uns in früheren Ausstellungen gewöhnt hat.

Karl Becker's der Bühne entlehnte Darstellungen, eine Scene aus Figaro's Hochzeit und „Olivia und Viola" aus Shakespeare's „Was ihr wollt" können nur auf einen succès d'estime Anspruch machen; ein „Studienkopf", dessen eine Wange sich bedenklich wenig rundet, nicht einmal ganz auf diesen. Das große Publikum freilich fühlt sich sympathisch von den Gegenständen berührt, die ihm von der Bühne her bekannt, und so fehlt es denn

Becker nicht an Bewunderern. Wenn nur sein Vorgang die Sujets suchende Menge der Genremaler nicht für die nächsten Jahre auf die Bühne und ihr Scheinleben hinlenkt! Lieber noch, wenn es einmal sein muß, eine gemalte Anekdote als von dem Bilde, welche das Theater vorführt, wieder ein Abbild. — Im Gegensatz zu dieser verwässerten Realität giebt Karl Schlösser in seinem „Rath in der Noth" ein psychologisch tief erfaßtes Stück Leben. In einem halbdunkeln dürftigen Gemache, dessen verschlossene Fensterladen nur durch einzelne Ritzen hier und da einen Sonnenstrahl einlassen, sitzt an einem mit allerlei Geräth überladenen Tische eine ärmlich gekleidete alte Frau, um sich wahrscheinlich von einem Winkelkonsulenten Rath zu erholen. Das Ganze ist mit großer Gemüthstiefe aufgefaßt, namentlich die von dem gebrochenen Lichte erleuchtete Gestalt der Hülfesuchenden mit ihrem gramerfüllten und doch stillresignirten Gesicht ergreifend geschildert, die Behandlung bei schöner Zeichnung breit und virtuos; namentlich die Beleuchtung, die Dämmerung im Zimmer, während man den vollen Sonnenschein draußen doch ahnt, eigenartig und von glücklicher Wirkung, ebenso die Farbe.

Man sollte meinen bei realen Schilderungen müßte die realistische Treue, ich möchte sagen die Lebensfähigkeit des dargestellten Vorganges das Hauptaugenmerk der Künstler sein; und doch laborirt im großen Ganzen unsre deutsche Malerei im Gegensatz zu den Franzosen gerade an dem geringen Verständniß hierfür. Dies zeigte sich auf der Ausstellung wieder an einer ganzen Reihe von Bildern tüchtiger und anerkannter Meister, denen man nur zu sehr das allmähliche Entstehen im Atelier im Gegensatz zu dem frischen Ergreifen des Lebens selbst ansieht. Die einzelnen Gruppen erscheinen arrangirt, man sieht deutlich, wie hier und da ein Lückenbüßer eingeschoben, wie da und dort vorhandene Ausstattungsgegenstände benutzt sind. In diese Gattung gehört unter den eigentlichen Genrebildern Hiddemann's großes figurenreiches „Picknick im Walde". Was in dem Augenblicke der Darstellung dieser etwa dreißig Personen zählenden Gesellschaft, die auf einen engen Raume zusammengedrängt ist, vorgeht, würde sich in Wirklichkeit nie neben, sondern nur nach einander abspielen. Einige Herren haben eben ein Pistol abgeschossen, dessen Pulverdampf man noch sieht, ja dessen Knall noch nachklingen muß, denn eine ältere Dame hält sich noch die Ohren zu. Dennoch ruft ein anderer Herr bereits Fernen etwas zu, während dicht unter dem Schreier und neben dem Schützen eine Dame in tiefster Ruhe, unbekümmert um den Lärm, ein Paar Dorfkinder examinirt, und ein Offizier mit einigen andern jungen Damen charmirt; wieder Andere frühstücken, toasten ꝛc. ꝛc. Will man größere Gesellschaften in einzelne Gruppen auflösen, so sehe man doch wie z. B. Watteau dies in seinen besseren Gemälden geschickt und wahr gethan. Das leise verliebte Geplauder, das Scherzen und Trällern seiner verschiedenen Pärchen verträgt sich sehr gut neben einander; eins stört das andere nicht oder, wo es geschieht, ist es neckendes Spiel; das Schießen, Schreien, Hochrufen untereinander aber ergäbe einen wüsten Lärm, der in jeder Gesellschaft unleidlich wäre. — Aehnliches gilt von Faber du Faur's „Abreise des Winterkönigs Friedrich V. aus Prag nach der Schlacht am weißen Berge". Nie ist es denkbar, daß der unglückliche Friedrich so theatralisch von seiner Hauptstadt geschieden. Eben tritt er mit den Seinen aus dem Palaste um in den vorfahrenden Wagen zu steigen, die Königin in weißem Seidenkleide mit wallendem Schleier, wie eine Braut geschmückt, ihr Töchterchen in bloßem Kopfe, dahinter eine Dame in Goldbrokat. Vergebens sucht man Mäntel oder Tücher. Auf der Straße liegen in buntem Gemisch, in Gefahr, von den unruhigen Pferden zertreten zu werden, köstliche Teppiche, Gold- und Silbergeräthe, die verpackt werden sollen; seit wann aber häuft man derartige Schätze auf der Straße auf? Zu welcher Zeit ist man so auf die Reise gegangen? Auch Baur's „Otto I. an der Leiche seines Bruders Thankmar" ist eines jener conventionell aufgefaßten Historienbilder, wie sie vor einem Menschenalter noch an der Tagesordnung waren. Diese Werke, mögen sie auch noch so korrekt gezeichnet sein (in der Malerei bewahren sie in der Regel die Manier jener älteren Zeit, deren Sinnesweise sie entsprechen), lassen doch mit Genugthuung empfinden, wie viel weiter wir heute gekommen. Defregger's letztes Aufgebot und diese Bilder!

Von den mehr dem phantastischen Stoffgebiet angehörenden Werken sind A. v. Heyden's „Walküren" schon bei Gelegenheit der Wiener Ausstellung, Knille's „Tannhäuser" in einem besonderen Aufsatze (zwei Trümpfe, zwei Triumphe) besprochen worden. Gey's „Wilde Jagd" ist ein wirres Durcheinander von Menschen-, Pferde- und Hundeleibern, gut gezeichnet, aber in keiner Beleuchtung recht zu sehen. Leider ist das kalte Blaugrün der beabsichtigten Mondscheinbeleuchtung zu sehr in's reine Grün übergegangen.

Unter den Landschaftern stehen auch hier wieder die Gebrüder Achenbach obenan. Das „Blissingen" von Andreas, der „Abend am Liris" von Oswald bekräftigen von neuem den alten Ruf beider, ohne aus der Eigenart jedes herauszutreten. Weiter ist zu nennen v. Kamecke, Chavannes, Wilberg, der im Begriff steht, sich einen Namen unter den Besten zu erobern, wenn er auch noch lange nicht „fertig" ist, und Scherres. Von der Hand dieses letzten kenne ich kein Bild, welches so glücklich eine bestimmte Stimmung der Landschaft ausdrückte, wie sein übrigens schon im Winter ausgestelltes „Gewitter auf den Dünen". Eben hat sich der

Wind, der jedem Unwetter vorausgeht, aufgemacht, die See ist zwar erst leicht bewegt, aber die überfallenden weißen Kämme der Wogen lassen den kommenden Sturm errathen. Noch fällt der Regen nicht in großen Tropfen, aber ein feuchter Dunst hüllt alles ein und färbt die Luft grau. — Virtuos in der Technik, sicher in der Zeichnung und harmonisch in der Gesammthaltung, wenn auch in einer in unserem Norden kaum vorkommenden Beleuchtung, ist A. Hertel's in breiten Pinselstrichen dekorativ behandelter „Sommerabend vor dem Brandenburger Thor". Auch seine sechs großen dekorativen italienischen Landschaften zeugen in ihrer harmonischen Tönung und prägnanten außerordentlich sicheren Behandlung von der Begabung des Künstlers für dieses besondere Feld, welches so lange in unserer Malerei unvertreten war.

Was Italien gesendet, geht nicht über eine anständige Mittelmäßigkeit hinaus; genannt seien Induno und Mariani. An Valaperta's „Gretchen in der Kirche", einem im Ganzen unbedeutenden Werkchen, erfreut namentlich in Rücksicht auf den nichtdeutschen Maler die Auffassung der Hauptperson. Das kaum erwachsene, einfache und unerfahrene Kind hat sich dem frevelnden Geliebten ohne eine Ahnung von der Tragweite seines Thuns hingegeben. In vollkommenster Hülflosigkeit, unfähig zu denken oder nur sich aufrecht zu erhalten, ist sie jetzt hingesunken und lehnt in halber Ohnmacht ihr blondes Köpfchen an den alten Kirchenstuhl. Das ist das echte Gretchen Göthe's, welches mit dem Ideal eines deutschen Mädchens, wovon die Franzosen so gern faseln, so wenig wie mit irgend welcher Koketterie, wie sie ihr Kaulbach beigelegt, auch nur das Geringste zu thun hat!

Zwei Bilder noch ausländischer Maler verdienen besonders hervorgehoben zu werden und hätten wohl auf einen besseren Platz, als er ihnen geworden, Anspruch zu erheben. Ueber einer offenen Thür, durch die man auf ein Fenster sieht, sich gegenüber ein zweites Fenster, hängt Stobbaerts' „Hundescheerer", von Wien her in ehrenvollem Andenken. Mag man von der Richtung des Malers halten, was man will, die außerordentlich naturalistische Wahrheit, die virtuose Technik wird man immer bewundern müssen. Gewiß ist dieser „Hundescheerer" kein schönes Bild, wird auch schwerlich dem Laien zusagen, den die kalt grauen, etwas rußigen Schatten, die kreidig weißen Lichter, die ganze, ich möchte sagen, ordinäre Malweise geradezu schrecken, aber vor der malerischen Leistung hätte man gerade von einer Kommission von Künstlern mehr Achtung erwartet. — Liebenswürdiger ist Lecadre's „Genrebild", welches freilich in einem der letzten Säle, aber doch wenigstens bequem sichtbar hängt. In einer Zimmerecke dreht sich eine Dame in lichtgrüner Robe vor einem Spiegel; sie scheint den Fall der Falten des Kleides zu prüfen. Das Sujet ist sehr einfach, ein Vorgang eigentlich gar nicht zu erkennen, das Kostüm und Mobiliar, der Zeit des ersten Kaiserreiches entlehnt, steif und unmalerisch, die Figur selbst mit ihren breiten Schultern nicht einmal schön. Das alles aber vergißt man gegenüber der liebenswürdig-eleganten Malerei. Auch Lecadre huldigt hier den jetzt vielfach beliebten kalt-grauen Schattentönen; wie diskret aber versteht er sie zu behandeln, wie spielen die mannigfachen Reflexe des Kleides und des Hintergrundes in Kopf, Hals und Arm, hier bald in gelblich-warmen, dort in grünlich-kalten Tönen, wie herrlich ist das grüne Kleid mit seinen vielfachen Licht- und Farbenbrechungen gemalt! Solche Arbeiten, die in ihrer sorgsamen Ausführung besonders lehrreich sind, sollten unsre jungen Künstler studiren und womöglich kopiren, ehe sie sich auf den großen Ausstellungen in den Wettkampf mit den Besten wagen.

Damit komme ich zu einer Schlußbetrachtung, die wohl den meisten Besuchern der Ausstellung sich aufgedrängt. In Summa herrscht, wie in der Einleitung gesagt, das Mittelgut, vor, und zwar ein solides tüchtiges Mittelgut, mit dem u. A. eine ganze Reihe neuer Namen auftreten. Wenn man aber hört, daß über fünfhundert Kunstwerke wegen Raummangel zurückgewiesen wurden, so begreift man nicht, wie trotzdem einzelnes (wenn auch weniges) unglaublich schlechte Zeug seinen Weg in die Säle gefunden. Die Behauptung, daß die fünfhundert abgewiesenen Arbeiten noch schlechter gewesen, wird selbst der wärmste Freund der Jury nicht wagen. Es ist das vielmehr eine Gutmüthigkeit gegen jüngere Kräfte, die mir völlig verfehlt scheint. Thut ein renommirter Meister einmal einen Fehlwurf und bringt dennoch dies Werk zur Ausstellung, wie es vorgekommen, so finde ich es durchaus berechtigt, daß man aus Achtung vor dem Namen die Arbeit nicht refüsirt. Dem Publikum gegenüber bleibt ihm doch immer eine Verantwortung, an der er schwer genug zu tragen hat. Wenn aber Anfänger ihre schülerhaften Versuche senden, so sollte man unerbittlich streng sein. Einmal sind die Ausstellungen kein Tummelplatz für Lehrlinge, und zweitens sollte man aus Mitleid mit der kommenden Misère, der solche talentlosen Naturen nothgedrungen für ihr ganzes Leben anheimfallen müssen, sie, so lange es noch Zeit ist, zur Erkenntniß der Boileau'schen Wahrheit zu bringen suchen:

Soyez plutôt maçon, si c'est votre talent!

Manch einer von jenen „Künstlern", über deren Bilder das Publikum lacht, während die Kritik aus theilnehmender Schonung die Namen verschweigt, würde ein tüchtiger, geschickter und deshalb vielbeschäftigter Handwerker werden können, wenn er auf die Prätension des Künstlerthums verzichten wollte. Gerade unsre Zeit mit ihrem Aufschwunge des Handwerkes und der Kunstgewerbe bietet dem Zeichner, der fleißig sein und lernen

will, so vielseitige ehrenvolle Beschäftigung! warum sich also mühsam und fruchtlos vor der Leinwand abquälen? Zum „Maler" gehört eben mehr, als gut zeichnen oder allenfalls ein leidlich ähnliches Portrait seiner Eltern oder Geschwister anfertigen zu können. Es ist bekanntlich erst der Fluch unseres Jahrhunderts, Kunst und Handwerk so schroff getrennt zu haben; während aber bei den andren Völkern die Scheidewand schon wieder immer mehr fällt, ist es bei uns leider noch namentlich in den Augen der mäßig begabten jüngeren Künstler eine Selbsterniedrigung, in den Dienst der Industrie zu gehen; als ob es nicht nach jeder Richtung hin besser wäre, eine geschmackvolle Tapete zu liefern, als ein schlechtes Portrait oder Historienbild!

V.

Aus den Werken der Plastik spricht wie heut bei jeder Ausstellung von solchen das Kämpfen und Gähren, welches unsere Zeit auf diesem Gebiete charakterisirt. Während in der Malerei die modernen Bahnen bereits seit Jahren den Sieg errungen, und ältere Richtungen nur noch sehr vereinzelt von bejahrteren Künstlern aufrecht erhalten werden, so diesmal z. B. von Steinbrück (Erlkönig's Töchter) und Puhlmann (Landschaft), ist die Klärung auf plastischem Gebiete noch nicht erfolgt. In Rücksicht auf die alte Wahrheit aber, daß alles Theoretisiren und Aesthetisiren nicht im Stande ist den Gang einer Kunstentwickelung aufzuhalten, die aus dem Geiste ihrer Zeit herauswächst, mag die persönliche Stellung zur Sache zurücktreten und einfach jedes Werk danach beurtheilt werden, wie viel oder wie wenig es hinter dem eigenen Ideal zurückbleibt. Unter den Ausstellern, die sich in den Geleisen der klassisch antiken Richtung bewegen, ist Steinhäuser der bekannteste Name. Seine „Mignon" aber, ein im Grunde in jeder Richtung dürftiges Werk, steht erheblich hinter dem Durchschnitt seiner sonstigen Leistungen zurück. Auch was sonst Vertreter dieser Auffassung gesendet, ist nicht hervorragend. Der gemäßigte Realismus, dessen Begründung gleichfalls schon der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts angehört, präsentirt sich dagegen mit zwei höchst liebenswürdigen Werken von E. Müller aus Coburg, der in Rom seinen dauernden Wohnsitz hat. Es sind mythologische Genrescenen: „Das Geheimniß des Faun", ein junger hübscher Faun plaudert einer halb widerstrebenden halb doch das Ohr leihenden Nymphe offenbar von dem Zauber der Liebe; das zweite eine Bachantin im Begriffe, Amor die Flügel zu beschneiden. Der Grundzug beider Arbeiten ist eine liebenswürdige Grazie, die Auffassung frisch und lebendig und, wie es für diesen Gestaltenkreis durchaus angemessen, von einem leicht humoristischen Zuge angeweht. Die Linien der Konture fließen sehr gefällig, die Behandlung des Materials hält die Grenzen inne, die in der Plastik vor höchstens fünfzehn Jahren noch allgemein für geboten galten. Dabei aber ist die Lieblichkeit und Anmuth der einzelnen Köpfe hervorzuheben und als besonders glückliche Bildung die Gestalt des jugendlichen Faun, an dieser aber wieder der sehr liebevoll durchgearbeitete Rücken. Offenbar stand hier dem Künstler ein vortreffliches Modell zur Disposition. — Im Ganzen korrekt vorgetragen aber ohne sonderliche Wärme ist Schubert's: „Jacob ringt mit dem Engel"; an dem muskulösen Jacob stört jene konventionelle Behandlung der sehr geschwollenen Muskelknollen, wie sie ja in der älteren Plastik ziemlich verbreitet. Von Reusch findet sich ein anmuthiges und tüchtiges Werk „Psyche dem Cerberus einen Honigwaben darreichend". Von der eigentlichen Schauseite betrachtet erfreut der geschickte Ausdruck des Momentanen in dem Vorgange. Zitternd, vor Furcht halb abgewendet, reicht das junge Mädchen dem Ungeheuer den Kuchen, der es besänftigen soll, nur daran denkend schnell vorüber zu kommen. Von der anderen Seite stört die allerdings naturwahre aber unschöne Krümmung der Figur mit den halb eingeknickten Knieen. — E. Echtermeyer's Bronzestatuetten eines tanzenden Faun und einer eben solchen Bachantin sind lebendig bewegt, auch frisch und mit vollem Verständniß gezeichnet, lassen aber auf Seiten der liebenswürdigen Anmuth zu wünschen übrig. — De Kesel's großes Relief, „das Urtheil Salomonis" ist eine gedrängte Komposition, voll Pathos aber ohne innere Wahrheit. Bei unverkennbarer Sicherheit der Mache ist doch mancherlei geradezu unschön: so die in der Mitte gehäuften und sich dick heraus packenden Massen, so manche Einzelfigur, namentlich der sich wie rasend geberdende Henker.

Diesen Bestrebungen mit ihren vielfachen Nüancen steht der in Deutschland am konsequentesten und zugleich am glänzendsten von Reinhold Begas zum Durchbruch gebrachte Naturalismus gegenüber, der mit der bisherigen geschichtlichen Entwickelung verglichen die meisten Anklänge an die römische Plastik zwischen 1580 und 1630 hat, im Grunde aber durchaus als Kind unserer Zeit angesehen werden muß. Begas bringt sein frühes Werk: „Pan tröstet die Psyche" in einer Marmorausführung. Diese Arbeit, die zu ihrer Zeit verdientes Aufsehen erregte, ist bekannt; diesmal interessirt sie über ihren großen individuellen Reiz hinaus namentlich durch den Vergleich mit den weiteren Arbeiten des Künstlers. Es zeigt sich dadurch sein rückhaltloses Weitergehen auf der einmal betretenen Bahn. Mag man die Richtung selbst billigen oder nicht, Begas' außerordentliche künstlerische Kraft wird man auch in dem diesmal ausgestellten Gipsmodell „Merkur im Begriff die Psyche durch die Lüfte zu entführen" bewundern. Freilich hat jener muskulöse nackte Mann nichts mit der

uns geläufigen Merkurgestalt zu thun, vielmehr aber mit einem Arbeiter; jenes kräftige junge Mädchen sieht nicht wie die Psyche des Alterthums sondern wie eine etwa zwanzig- bis zweiundzwanzigjährige Dame unserer heutigen Gesellschaft aus. Aber der Gedanke des Ganzen kommt in staunenswerther Weise klar zum Ausdruck. Merkur kauert sich zusammen zum Fluge und giebt eben seiner Gefährtin, die keineswegs sehr zuversichtlich an das Wagestück geht, die letzten Verhaltungsmaßregeln. Im nächsten Augenblicke sausen sie davon! Das Halbgelöstsein vom Boden, die Zuversicht des Gottes wie die Besorgniß der Psyche können gar nicht prägnanter dargestellt werden. Das Ganze ist in der bei Begas gewohnten naturalistisch detaillirenden Weise behandelt, wobei freilich einzelne Inkorrektheiten der Körperbildung mit unterlaufen. Eine kommende Zeit wird es meines Erachtens diesem Künstler zum Verdienst anrechnen, daß er zum ersten Male, ob bewußt oder unbewußt ist gleichgültig, die germanische Körperbildung im Gegensatz zur romanischen allgemein in die Plastik eingeführt hat. Bei den Romanen und Hellenen besitzt die Haut ein gleichmäßigeres Fettpolster, sie schließt sich daher straffer um das Muskelfleisch, bei den Germanen fehlt jenes mehr, die Haut erscheint dadurch weiter, ist reicher an kleinen Unebenheiten und das Fleisch hängt etwas mehr an dem Knochengerüst; eine Beobachtung die bekanntlich die Antike schon gemacht. Der Naturalismus des 17. und 18. Jahrhunderts war romanisch; erst Begas bringt die Eigenart der Nordländer konsequent zur Geltung. Hier sei nur auf die besonders schöne linke Schulter der Psyche hingewiesen. Indem sie sich vorbeugt und zugleich den Ellenbogen etwas nach hinten schiebt, kommt der Kopf des Oberarmbeines ziemlich deutlich heraus und unter ihm quetscht sich das volle Fleisch des pectoralis major und des m. deltoides.

Viel weniger befriedigend ist das Gipsmodell zu einem großen Grabmal für den Sohn des Dr. Stroußberg. Auf seinem Lager liegt der eben Verstorbene, der Kopf ruht in den Armen einer an dem oberen Ende der Bahre sitzenden weiblichen Figur. Nackte Füße, einigermaßen ideales Kostüm und ein Stundenglas scheinen sie als irgend welche Allegorie zu bezeichnen, der sehr portraitartige Kopf aber läßt wieder eine Verwandte vermuthen. Am unteren Ende der Bahre legen zwei Putti Guirlanden auf dieselbe. Man sieht, der Gedanke ist beides, barock und unklar. Die Zeichnung, so vortrefflich sie auch in einzelnen Stücken ist, läßt in den beiden Kindern, namentlich dem dem Beschauer den Rücken kehrenden, viel zu wünschen übrig. — Carl Begas folgt der Richtung seines Bruders ohne dessen Talent. Seine „Mutter und Kind", eine nackte Mutter, die einen recht häßlich gebauten Knaben bei seinen ersten Gehstudien unterstützt, ist ein unbedeutendes Werk; die dicken Oberlider der Augen sind dabei den Franzosen nachgemacht, eine bekannte Unart derselben, um sinnlichen Effekt zu erzielen. Eine Marmorbüste desselben Künstlers „Römischer Knabe" ist verhauen, beide Hälften des Gesichtes sind ungleich, an der einen Wange fehlt ein ziemlich bedeutendes Stück; besser ist das Pendant dazu „römisches Mädchen". — Offenbar von R. Begas beeinflußt, aber doch um vieles maßvoller in seinem Naturalismus ist das schöne Gipsmodell eines jüngeren hiesigen Künstlers, P. Otto, „Centaur und Nymphe", welches in Rom entstanden. Wieder ist es der beliebte Gegensatz zwischen der zarten weiblichen Erscheinung und dem gröberen Halbmenschen, der den Gedanken dieses Bildwerkes ausmacht. Die Auffassung ist edel, die Charakteristik gemüthvoll.

Unter den Portraitbüsten stehen obenan die von E. Enke; sie glänzen durch die seltene Vereinigung einer bis in's Detail gehenden Wiedergabe der Eigenthümlichkeiten des Originals mit einer maßvollen, dem Material Rechnung tragenden Vortragsweise; weiter sind hier die Arbeiten von A. Wolff und Steiner zu nennen. — Tüchtige naturalistisch behandelte Werke, darunter namentlich zwei flotte Büsten in gebranntem Thon, hat M. Wiese ausgestellt, die ebenso der Arbeit wie der glücklichen und für Berlin ziemlich neuen Verwerthung dieses schönen Materiales wegen zu nennen sind.

Was Italien gesendet, zeigt ganz jene rein malerische Behandlung, die wir an seinen plastischen Werken heute gewohnt; wieder präsentiren sich allerlei Genregruppen von lesenden, strickenden, spielenden, weinenden Kindern ꝛc., tüchtiges Mittelgut in seiner Art, wie es aber schon oft geboten worden.

Zum Schluß eine Bemerkung rein technischer Natur. An all diesen Arbeiten spielt unter den Werkzeugen der Bohrer eine größere Rolle als je in der bisherigen Entwickelung der Plastik. Wenn aber neuerdings — und dies gilt durchaus nicht nur von den Italienern — die runden Bohrlöcher hier und da unverarbeitet stehen bleiben, so ist dies einfach eine Lüderlichkeit der Technik, die, wenn sie stärker einreißt, den Verfall zwingend zum Gefolge hat. Mit Bedauern konstatire ich, daß selbst an so sorgsamen Arbeiten, wie die E. Müller's es sind, in den Nebensachen (am Fußboden), um unter einzelnen Blättern einen tiefen Schatten zu erhalten, einfach ein Loch gebohrt worden. So kleinlich diese Bemerkung einzelnen Lesern scheinen mag, jeder, der sich je um die Technik der Plastik gekümmert und antike Statuen aus der Verfallzeit gesehen, weiß, welch gefährliches, weil den Schlendrian begünstigendes Instrument der Bohrer ist, sobald andere Werkzeuge seine Spuren nicht nachträglich verwischen.

R. D.

Kunsthandel.

E. v. H. **Photographische Aufnahmen nach Gemälden der Augsburger Galerie.** Einem dringenden Bedürfnisse für das Kunststudium ist in jüngster Zeit durch photographische Abbildungen der Augsburger Galerie abgeholfen worden, welche von der Kunst-Anstalt für Lichtdruck und Photographie von Nöhring & Frisch in Lübeck, gemäß erhaltener Erlaubniß des k. b. Staatsministeriums für Kirchen- und Schulangelegenheiten, ausgeführt wurden. Die genannte Kunstanstalt hat sich schon durch meisterliche Aufnahmen der Galerien in Florenz, Kassel, Frankfurt a. M., des St. Johannes-Spitals in Brügge, des Memling'schen Bildes in Lübeck, vieler Antiken in Rom, Florenz und Neapel, der Domschätze in Aachen, Trier und Hildesheim, wie der Kunstschätze des Kasseler Museums, und italienischer, belgischer und deutscher Architekturen einen ehrenvollen Ruf errungen und nun auch die dadurch berechtigten Erwartungen in Augsburg auf erfreuliche Weise erfüllt. Nöhring & Frisch vermögen ihre Aufnahmen im Lokale der Gemälde selbst, ohne deren Abnahme von der Wand, zu bewerkstelligen und bieten damit den vielen Galerie-Verwaltungen, die gerechtes Bedenken gegen rasche Temperatur-Veränderung bei der Empfindlichkeit von Holztafeln und spröden Firnissen tragen, vollkommene Sicherheit. Die gewonnenen fünfundfünfzig Abbildungen schwanken zwischen 25—30 Centimeter Größe und zeichnen sich durch Klarheit und schönen Ton aus. Bei feinster Modellirung der hellsten Partien, selbst im Weiß, sind auch die dunklen Theile in genauester Durchbildung erschienen. Trefflich ist das Relief der Bildfläche, die Handschrift des Meisters, mit den vorhandenen Sprüngen und Zufälligkeiten wiedergegeben. Um nur einige Abbildungen hervorzuheben, ist die Kreuzigung Christi von A. Altdorfer (47—49), dieses farbenprächtige Bild, in einer Harmonie erreicht, wie es nur durch die größte Vervollkommnung der Photographie möglich ist. Würdig schließen sich Barth. Zeitblom's Scenen aus St. Valentin's Leben (79—82), St. Anna selb dritt mit den dazu gehörigen Bildern (673—676) dem vorigen an. Eben so der bekannte, dem Lionardo da Vinci zugeschriebene weibliche Kopf (383) mit seiner wundervollen Modellirung, und die Maria mit dem Kinde von Parmegianino (388), des verstorbenen Otto Mündler's Lieblingsbild. Doch es würde zu weit führen, alle Aufnahmen hier zu nennen, weßhalb ich auf den Katalog Nöhring's verweise. In demselben sind noch Aufnahmen nach Originalen im Privat-Besitz aufgezählt, wovon eines dem Dr. Hoffmann gehört, und die kostbare Handzeichnung von Holbein d. J., Christi Kreuzigung mit den Porträten des W. Merz und der Afra Rehm, vom Augsburger Museum. Letztere werden daselbst noch immer Holbein d. J. genannt, während sie schon längst durch Woltmann in Meyer's Künstler-Lexikon als Amberger bestimmt sind. Sämmtliche Abbildungen werden nicht nur in Photographie, sondern auch im Lichtdruck, den Nöhring & Frisch zu großer Vollkommenheit brachten, vervielfältigt, was besonders für öffentliche Sammlungen von Bedeutung ist, da viele derselben schon Anstand nehmen, Photographien wegen ihrer zweifelhaften Dauer anzukaufen. Es liegen Proben dieser ersten Lichtdrucke von direkten Aufnahmen nach Oelgemälden alter Meister vor uns, welche von Photographien nicht zu unterscheiden sind, ja dieselben durch Feinheit und Schärfe noch übertreffen.

Personalnachrichten.

K. Prof. Carl Hübner aus Düsseldorf, auf einer Erholungsreise in den Ver. Staaten begriffen, befindet sich gegenwärtig (im Oktober) in Boston. Zu gleicher Zeit hat die Kunsthandlung von Williams u. Everett eine Ausstellung von einer Anzahl seiner neueren Werke veranstaltet.

Kunstvereine.

△ **Münchener Künstler-Unterstützungsverein.** Zu den hervorragendsten unter den zahlreichen Wohlthätigkeits-Vereinen Münchens gehört der Verein zur Unterstützung unverschuldet in Noth gekommener Künstler und deren Hinterlassenen. Der schon vor Jahren verlebte Genremaler Friedrich Schoen und der Schlachtenmaler Feodor Dietz, der im Dezember 1870 beim Ritte von einem französischen Schlachtfelde vom Herzschlag getödtet ward, waren es, die im Jahre 1844 den edlen Gedanken faßten, die Gründung eines Künstler-Unterstützungsvereins zu veranlassen, und die ersten Satzungen desselben entwarfen. Zahlreiche fürstliche Personen, an ihrer Spitze der warme Freund der Kunst und der Künstler, König Ludwig I., wendeten dem jungen Vereine Geschenke zu, die Mitglieder führten mit lobenswerther Ausdauer ihre regelmäßigen Jahresbeiträge ab, und Dank ihnen Allen und einer musterhaften Geschäftsführung erfreut sich der Verein heute eines Stammvermögens von nicht weniger als 120,456 Gulden. Zu so schönem Erfolge führte der kleine, unscheinbare Anfang. Heute zählt der Verein etwas über 400 Mitglieder. Im letzten Rechnungsjahre ward das Stammkapital durch eine Stiftung des k. Centralgemäldegalerie-Direktors Phil. Foltz zu 1000 Gulden, so wie durch namhafte Geschenke des verstorbenen Oberbaurathes v. Ziebland und der Freifrau van Oven erhöht. Die Ausstellung des „Baues der Pyramiden" von G. Richter in Berlin trug 623 Gulden Eintrittsgebühren ein.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Das Städel'sche Institut in Frankfurt a. M.** hat im vorigen Jahre wieder einige treffliche Bilder alter Meister erworben. Wir geben darüber auf Grundlage eines Aufsatzes von W. Schmidt (Augsb. Allg. Ztg. vom 4. Nov.) folgende Notizen: Das erste ist ein Gemälde von Aert van der Neer, und zwar eine seiner seltenen Tageslandschaften, kräftig warmbraun im Ton und in der Weise der älteren holländischen Landschafter gemalt, als deren Hauptvertreter Pieter Molyn der Aeltere gilt. Dann ein Historienbild Rembrandt'schen Schlages von — Jan Steen, bezeichnet und in der malerischen Behandlung, den Typen der Köpfe und in den Gestalten einem Bilde in der Darmstädter Galerie (Nr. 442) verwandt, welches Schmidt ebenfalls für Jan Steen in Anspruch nimmt. Das Frankfurter Bild stellt Moses dar, wie er in der Wüste für die verdurstenden Kinder Israels Wasser aus dem Felsen geschlagen. Die Farbe ist warm und kräftig, in Verwandtschaft mit Ostade, die Behandlung recht sorgfältig. In der Auffassung macht sich der Genremaler geltend; auch fehlt die Poesie, mit welcher Rembrandt solche Gegenstände zu verklären wußte. Das dritte Bild ist eine Verkündigung Mariä, von kühlem, in's Bläuliche gehenden Ton, den Werken des Gerard David verwandt. Endlich ein h. Hieronymus mit dem Löwen in einer Landschaft, vor einem Gemälde des Gekreuzigten kniend, welchen Schmidt keinem Geringeren als Jan van Eyck vindiciren zu dürfen glaubt. Höchstens P. Christophsen, wenn er sich einmal selbst übertroffen hätte, wäre im Stande gewesen, ein solches Werk zu schaffen, das an Innigkeit des Ausdrucks, lebendiger und plastischer Modellirung, Klarheit des Tons und wundervoller Kenntniß der Perspektive ein wahres Juwel ist. Im Täfelchen steht die Ansichrift: Memling. Doch ist die freie malerische Art dieses Bildes nicht die seinige.

Vermischte Nachrichten.

* **Wiener Parlamentsgebäude.** In den Kreisen der architektonischen Fachleute Wiens herrscht nur eine Stimme begeisterter Anerkennung über Hansen's Projekt des Parlamentsgebäudes, welches gegenwärtig in Gestalt eines vom Bildhauer Hutterer ausgeführten Modells in der Bauhütte am Ring zu sehen ist. Das unsern Lesern aus früheren Schilderungen im Wesentlichen bekannte Projekt hat in der letzten Phase seiner Entwickelung noch einige Verbesserungen erfahren und darf jetzt als eine der imposantesten und zugleich schönsten Konceptionen bezeichnet werden, deren die moderne Architektur sich rühmen kann. Das schwierige Problem, die vielseitigen Anforderungen des modernen parlamentarischen Lebens (der Bau umfaßt das Herren- und das Abgeordnetenhaus) mit den einfachen Formen des griechischen Stiles in Harmonie zu bringen und eine reiche Gebäudegruppe zu schaffen, welche bei aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen doch gegen die Grundgesetze der hellenischen Baukunst in keinem Punkte verstößt, ist hier in überraschend glücklicher Weise gelöst. Eine besondere Schönheit der Anlage

besteht in der Fülle plastischen Schmuckes, welche sowohl für das Gebäude selbst als für die Rampe, die zur Mittelkolonnade emporführt, und für den Platz vor derselben in Aussicht genommen ist. Ein mächtiger Brunnen zwischen zwei Flaggenhaltern nimmt die Mitte des Platzes ein. Selbstverständlich wird auch der Farbe in dieser glänzenden Formenwelt ihr Recht werden; und glücklicherweise handelt es sich hier nun nicht mehr um einen schönen Traum, sondern um ein bereits im Entstehen begriffenes Werk, zu dessen schleuniger und freudiger Durchführung die Ausstellung des prächtigen Modells gewiß beitragen wird.

Der Trierer Domschatz, bekanntlich im Besitz des Herzogs Adolf von Nassau, ist in neuester Zeit Gegenstand der Erwägungen des Trierschen Domkapitels geworden, um ihn als Eigenthum des Domes zu erlangen. Nach dem Vertrage des Herzogs mit der Krone Preußen vom 18. September 1867 soll er an jene zurückzugewähren sein. Die Staatsregierung um Vermittelung anzurufen, dürfte der jetzige Zeitpunkt nicht geeignet sein. Gegenwärtig befinden sich sämmtliche dazu gehörige Kunstwerke zu Schloß Hohenburg in Bayern. Sie bestehen hauptsächlich aus sechs goldenen Gefäßen, in deren Mantel 436 römische Goldmünzen aus einem 1691 zu Perscheid bei Oberwesel gemachten Münzfunde eingelassen sind. In den Deckeln der Gefäße sieht man die Portraits der Kaiser Leopold I. und Joseph I. in Email, umrahmt von Smaragden und Diamanten, am Fuße das in Email ausgeführte Wappen des Trierer Kürfürsten Johann Hugo von Orsbeck. Weiter gehört zu dem Schatze ein Evangelienbuch mit silbernen Deckeln. Ein Schwert in goldener, reich mit Email bedeckter Scheide wurde nach England verkauft. (Voss. Ztg.)

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bücher.

Bida, Alexander, Das Evangelium St. Johannes, illustrirt von Alexander Bida. 1. Lieferung (mit 4 Radirungen). Fol. Bremen, Müller.

Grothe, Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph. 8. Berlin, Nicolai.

Schaufuss, L. W., Correggio's träumende Magdalena. (Mit englischer Uebersetzung.) 4. Dresden, C. Weiske.

Tyrwhitt, John, Art teaching in the primitive church. London, Society for promoting christian knowledge.

Kupferwerke.

Bürkner, H., Bilder aus dem Familienleben in 14 Original-Radirungen. Text von F. Bonn. qu. Fol. Geb. Leipzig, Dürr.

Cornelius, P. v., Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der königl. Pinakothek zu München. Gestochen von H. Merz. Mit Text von E. Förster. qu. Fol. Geb. Leipzig, Ebd.

Richter, L., Landschaften. 12 Original-Radirungen mit Text von H. Lücke. qu. Fol. Geb. Leipzig, Ebd.

Storck, J., Kunstgewerbliche Vorlageblätter für Real-, gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen. 1. Lieferung.

Auctions-Kataloge.

Drugulin's Kunstauction in Leipzig. LVIII. 30 November. Mehrere gewählte Kupferstichsammlungen. 1956 Nummern.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. No. 11.

Filigran, von Jak. Falke. — Filigran-Arbeiten von Tostrup in Christiania. — Spätromanisches Kapitäl aus Aschaffenburg; Renaissance-Füllungen. — Vom Portale der Kirche in Epernay (1540). — Crucifix aus der Certosa bei Pavia. — Modernes: Ripsdecke, Prunkschrank, Notenschrank, Fenstervorsetzer, Hängevase, Sonnenuhr, Einfriedigung, Goldwaaren, Ledermosaik.

Journal des Beaux-arts No. 19. u. 20.

Le Salon de Gand. 3. Artikel. — Exposition de Louvain. — Archives des arts. — Les Belges à l'exposition internationale de Londres. — Exposition historique de Milan: Mobilier. — L'oeuvre de Massaloff: les Rembrandt de l'Ermitage.

Kunst und Gewerbe. No. 38—45.

Das Bayrische Gewerbe-Museum und die Nürnberger Industrie. Von Jakob Falke. (Schluß.) — München: Kunstgewerblicher Unterricht an der k. polyt. Schule. — Hamburg: Das Museum für Kunst und Gewerbe. — Mettlach: Die Fabriken der Firma Villeroy und Boch. — Riesa: Congreß der sächsischen Gewerbevereine. — Brüssel: Kunstgewerbliche Ausstellung. — Celluloid. Versilberungspulver. — Versammlung der deutschen Ingenieure. Bäckerei-Ausstellung. Ausstellung in Altenburg. Gewerbeausstellung in Riesa. Gewerbeausstellung in Dahlen. — Eine Versuchsstation für Keramik und Bronce-Industrie. — Berlin: Ausstellung des Berliner Architektenvereins. — Hanau: Jahresbericht des Kunstindustrie-Vereins für das Vereinsjahr 1873/1874. — Moskau: Spitzen-Ausnäherinnen-Gesellschaft. — Vergoldungen zu reinigen. Bereitung einer guten Stempelfarbe. — Stipendien. Das Monument für König Maximilian II. in München. Das Reichskanzleramt. Die Korkfabrikation im Eisenacher Oberlande. Die Anilinfarben-Produktion Europa's. — Zur Papier-Industrie. — Nürnberg: Statistische Erhebungen. — Carlsruhe: Die Landes-Gewerbehalle. — Herstellung von Spiegeln vermittelst einer Legirung von Gold und Platin. — Congreß der deutschen Architekten und Ingenieure. F. Oldermann †. Der Dom zu Speyer. Allgemeiner Xylographen-Congreß. Petroleum-Flambeaux für Feuerwehren. — Nürnberg: Die Ausstellung der kgl. Kunstschule. — München: Der Jahresbericht des Münchener Kunstgewerbevereins. — Berlin: Deutsches Gewerbemuseum. — Die neuen Farbstoffe von E. Croissant u. L. Bretonnière. Kohlensäuremaschine. — Die Kaiserglocke. Die Generalversammlung der deutschen Architekten- und Ingenieur-Vereine. Neue Schreibmaschine. Diamantfelder von Kapland. — Zur Eröffnung des Bayrischen Gewerbemuseums. — Die Spitzen. Geschichtliches und Technisches. Von O. v. Schorn. — Nürnberg: Aus der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums. — Berlin: Ausstellung der Unterrichtsanstalt des Deutschen Gewerbemuseums. — München: Aus dem Bayrischen Nationalmuseum. Von Dr. Kuhn. — London: Die diesjährige internationale Ausstellung. Von Dr. Stockbauer. — Die magnetelektrischen Maschinen für galvanoplastische Zwecke. Von Dr. Seelhorst. — Kunstgewerbliche Musterbilder aus der Wiener Weltausstellung von Ludwig Pfau. — Neuer Brunnen in Nürnberg. Schenkung. Ehrendiplom. Die Friedenskirche in Fröschweiler. Zum Schutze römischer Alterthümer. Der Teppich von Bayeux. — Der Zeichenunterricht in der Volksschule, von Friedrich Fischbach. — Ein Schatz in Tirol. — Magdeburg: Ausstellung und Prämiirung von Lehrlingsarbeiten. — Mannheim: Ausstellung alter Stoffe und Stickerein. — Japanesische Legirungen. — Dr. Emil Dingler †. — Die Reste einer Purpurfabrik aus dem Alterthume. Eine antike silberne Büste. — München: Restaurationsarbeiten. — Carlsruhe: Die Filiale der großh. bad. Landes-Gewerbehalle zu Furtwangen. — Wien: Erwerbung des k. k. Oesterr. Museums. — Paris: Die Vendôme-Säule. — Die Platin-Iridium-Legirung der neuen internationalen Meterstäbe. Elastisches Glas. — Hofmedailleur Voigt †. Die neue Hauptschule in Bremen. Der Bau des Gewerbemuseums in Kaiserslautern. Patentgesetzgebung. Beilagen: Toilette-Spiegel von Ravené und Sußmann in Berlin. (Holzschnitt.) 2 silberne, theilweise vergoldete, mit gravirten Verzierungen versehene Becher. (16. Jahrh.) Fragmente von Ofenfüßen aus dem Jahre 1620. Majolika-Schüssel und Sgraffitofüllungen an der Façade des Bayrischen Gewerbemuseums. Füllungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Entwürfe für Klingelzug-Griffe.

L'art universel. No. 17. u. 18.

Quatrième exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, von Lucien Solvay. — Un coin du salon de Gand; les virtuoses, von Camille Lemonnier. — Exposition des arts industriels à Bruxelles, von Joë Dierickx. — Les artistes belges. Les peintres de Tervueren, von Camille Lemonnier. — Correspondance de P. P. Rubens (suitd), von Ch. Ruelens. — Histoire de la caricature sous la révolution et l'empire, von Champfleury. — Quatrième exposition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, von Louis Gonse. — Les artistes autrichiens; Eugen Felix, von Edmond Bazire. — Un coin du salon de Gand; marinistes, paysagistes et autres, von Camille Lemonnier.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 110.

Die Tiroler Glasmalerei-Anstalt in Innsbruck. — Repertorium für Kunstwissenschaft. — Geschichte der technischen Künste. — Der Wiener Frauenerwerbverein.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

27. November.

Nr. 7.

Inserate à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Wiener Bauhütte.

Dieser vor zwölf Jahren vom Dombaumeister Fr. Schmidt gegründete und seitdem hauptsächlich von seinen Schülern gestützte Verein hat eben wieder einen neuen Anlauf zu erhöhter regelmäßiger Thätigkeit genommen und eine Anzahl von Reformen beschlossen, welche nur dazu beitragen werden, seinen Bestrebungen neue Nahrung zu geben. Größere Energie in der Förderung des schönen Unternehmens hat sich allerdings als dringend nöthig herausgestellt. Während bis zum Jahre 1869 regelmäßig jährlich ein Jahrgang mit je 2 Serien der Vereins-Publikationen ausgegeben, also 7 Bände vollendet wurden, ist heute, fünf Jahre später, der 9. Band erst zur Hälfte erschienen. Indem wir die Momente kurz hervorheben, welche zu solchen Unterbrechungen Veranlaßung gaben, sprechen wir zugleich die Gründe aus, auf welche unsre Hoffnung auf Besserung sich stützt.

Die rapide Zunahme der architektonischen Thätigkeit in Wien und das Unternehmen der Weltausstellung absorbirten als Hilfskräfte eine große Zahl junger heimischer und fremder Techniker. Die Bauschulen waren schwach besucht und selbst den Schülern der Wiener Akademie war Gelegenheit geboten, neben ihren Studien noch in einem Atelier zu arbeiten und Geld zu verdienen; es ist selbstverständlich, daß sich unter solchen Umständen für die allerdings trockenste und nüchternste Arbeit des Autographirens keine willigen Hände fanden. Der Umschwung hat auch hierin, wenigstens vor der Hand in Bezug auf den ersteren Theil, Wunder gewirkt. Die vermehrten Säle der Akademie, wie die des Polytechnikums, dessen Schüler sich an den Publikationen der Bauhütte seit einigen Jahren ebenfalls betheiligen, sind überfüllt, die Schülerzahl hat, trotz der noch immer außerordentlich ungünstigen Lokalitäten der Akademie, an dieser Anstalt eine noch nie dagewesene Höhe erreicht, und so darf wohl die Zuversicht ausgesprochen werden, daß auch dem Vereine neue nützliche Kräfte zuströmen werden. Und dieser Wunsch wird besonders lebhaft, wenn wir auf die in den letzten Jahrgängen erschienenen Publikationen näher eingehen.

Bekanntlich theilen sich die Autographieen der Bauhütte in zwei Serien, von denen die eine die Monumente der Renaissance, die andere die der Gothik umfaßt. Zu der ersteren liefern Beiträge die Schüler Hansen's, zu letzterer diejenigen Schmidt's, die Schüler Ferstel's zu beiden.

Sie bestehen einestheils aus Aufnahmen älterer Monumente, welche auf Studienreisen gemacht wurden, andererseits aus den modernen Werken der genannten und anderer hervorragender Architekten.

Als bedeutende und werthvolle, in sich abgeschlossene Resultate solcher Reisen aus früheren Bänden möchten wir nachträglich hervorheben: die Aufnahmen der Cisterzienserstifte Zwettl und Heiligenkreuz in Niederösterreich, des Stiftes Neuberg in Steiermark, des Schlosses Vaida Hunyad in Siebenbürgen in der zweiten Serie (gothisch) — und der Schlösser Schalaburg in Niederösterreich und Porzia in Kärnthen in der ersten Serie (Renaissance.), — ausschließlich Monumente, die bisher in solcher Vollständigkeit noch nie veröffentlicht wurden. In den letzten Jahrgängen erscheint Oberösterreich und Tirol fleißig studirt; wir finden aus Enns,

Steyr, Hall, Botzen, Innsbruck und Trient sehr schöne Aufnahmen. Aus Steyr sind mehrere alte Wohnhäuser aus der Zeit der Renaissance aufgenommen und die Getreidehalle mit den Sgraffiti auf einem kolorirten Blatte; das Castell vecchio in Trient, als Garnisonskaserne schwer zugänglich, ist eine von unsern Kunstforschern noch sehr wenig gewürdigte Erscheinung aus der Blüthezeit italienischer Renaissance und ihr nördlichster Vorposten, wie die dortige Kathedrale den südlichsten Ausläufer des deutsch-romanischen Stils bezeichnet. Von beiden finden sich Aufnahmen. Der alte Arkadenhof aus dem Castell, der schöne Verbindungsgang aus dem alten in den neuen Trakt und die prächtige Gartenloggia in letzterem sind wiedergegeben, aber eine Reihe vorzüglicher Plafonds würden weitere schöne Objekte der Aufnahme bilden. Die Schüler Prof. Ferstel's kamen nach Verona und brachten Aufnahmen mehrerer Skaligergräber und der schönen Pellegrinikapelle Sanmicheles's, dieses Juwels oberitalienischer Renaissance.

Ein anderes Mal wurde Bayern durchreist, Regensburg und vornehmlich die Residenz und die Heiligengeistkirche in Landshut zum Gegenstande eingehender Studien gemacht, die wir in mehreren Blättern vorfinden, und endlich gelangten die Schüler Schmidt's auch bis zum Bodensee und brachten aus Constanz und Ueberlingen gothische und Renaissanceaufnahmen mit.

Neben solchen Resultaten gemeinschaftlicher Excursionen finden wir dann einige kostbare Blätter von Werken italienischer Kunst und Kunsttechnik, welche einzelne Schüler, denen Gelegenheit geboten wurde, allein weiter zu dringen, zurücksandten. Darunter sind aus neuerer Zeit als bisher noch nicht aufgenommene Werke zu verzeichnen: ein Grabmal in und die schöne Thüre von der Kirche S. Katharina in Bologna, die Lesekanzel der Badia bei Florenz, verschiedene Thürklopfer, von Deininger, vor allem aber die Wandmalerei aus der Kapelle S. Antonio im Dome zu Verona von Falconetto, von Theyer aufgenommen. Uebrigens kommen solche schöne italienische Aufnahmen in allen frühern Jahrgängen viel häufiger vor, u. A. v. Hlawka, Zitel und Teirich.

Die zweite Art der Thätigkeit der Bauhütte besteht in der Wiedergabe der vorzüglichsten modernen Bauwerke Wiens. Die Oper ist lange schon vollständig erschienen, sämmtliche Kirchen des Dombaumeisters Schmidt sind separat herausgegeben, Oberbaurath Hansen's Schüler, welche seiner Zeit die Resultate ihrer Excursion in der Bauzeitung und in besonderem Abdruck*) erscheinen ließen, edirten die Pläne und Details vom Palais Wilhelm, vom Musikvereinsgebäude und im laufenden Jahrgang den nicht zur Ausführung gelangten Entwurf der Hofmuseen, der ohne Zweifel auch nach vollständigem Erscheinen als abgeschlossenes Ganzes herausgegeben werden dürfte. Von Prof. Ferstel sind die Bank und die beiden Paläste am Schwarzenbergplatz erschienen und das Laboratorium im Erscheinen begriffen.

*) S. Maria de' miracoli. mit Text von Prof. C. v. Lützow.

Die Uebersicht über die veröffentlichten Aufnahmen ist leider nicht so leicht zu erlangen, wie es nach obiger Darstellung erscheinen möchte. Erstens erschwert die Größe und die Verschiedenartigkeit des Formats der Blätter ihre praktische Benützung und ihre zweckmäßige Vereinigung ganz außerordentlich. Darum erscheinen die Beschlüsse, welche in dieser Hinsicht gefaßt worden sind, als anerkennenswerthe Fortschritte. Ein weiterer, allerdings schwer zu vermeidender und nur dem beständigen Vereinsmitgliede wenig fühlbarer äußerer Mangel ist die arge Zerrissenheit in der Reihenfolge der Blätter, so daß sich zusammengehörige Stücke sogar über mehrere Jahrgänge ausdehnen und das zuweilen ganz unnöthigerweise. Wir wissen nicht, ob auch in dieser Richtung reformatorisch vorgegangen wurde, empfehlen aber diesen Punkt als sehr wesentlich für eine größere Verbreitung der Publikationen.

Die verschiedenen Versuche, welche gemacht worden sind, um den ausübenden Mitgliedern das mühevolle Autographiren ihrer Skizzen zu ersparen, sind nicht geglückt und sollen zu theuer kommen, sodaß es hierin beim Alten bleibt.

An Stoff fehlt es nicht. Hat ja die letztjährige Excursion der Renaissanceabtheilung der Akademie nach Venedig, dem unabänderlichen und unerschöpflichen Reiseziel dieser Schule, noch kein Resultat ihrer Thätigkeit gebracht, und doch sind u. A. die Chorstühle und der große Leuchter der Salute aufgenommen worden. Es will uns scheinen, daß gerade solche Werke der Kunsttechnik sich ganz besonders zur Wiedergabe in der bei solchen Autographieen zum Stil gewordenen Manier eignen.

Möchten diese Zeilen dazu beitragen, die dem Verein förderlichen Bestrebungen zu unterstützen, möchten die oben ausgedrückten Erwartungen sich erfüllen und die starke Frequenz unserer Kunstschulen auch eine rege Theilnahme an der Thätigkeit der Wiener Bauhütte mit sich bringen! H. A.

Die Kunstausstellung in Amsterdam.

I.

Die diesmalige internationale Kunstausstellung in Amsterdam hat die Berliner zur Konkurrentin gehabt und hat das augenscheinlich in mehr als einer Hinsicht empfunden. Von einer internationalen Ausstellung hofft man, daß sie die Höhe und die neuen Bestrebungen der Kunst des Auslandes zeige; man erwartet, daß die ein-

heimische Künstlerschaft mit energischem Ehrgeiz den Wettstreit gegen die Fremde aufnehme und ihr Bestes bringe. Solche Hoffnungen und Erwartungen wurden hier nur bedingungsweise erfüllt. Die Betheiligung Seitens des Auslandes war gering. Von dessen berühmten Meistern war nicht viel, von den eigentlichen Heißspornen der neuen Schulen sehr wenig zu sehen. Das war ein Nachtheil für die Holländer, welche die gerechte Hoffnung hegten, sich bei dieser Gelegenheit über das Ausland zu informiren. Aber nicht besser traf es der Fremde, der hierher gekommen war, um die holländische Malerei — beschränken wir uns einmal auf diese — in Frucht und Blüthe zu überschauen. Er mußte die Erfahrung machen, daß die anerkanntesten holländischen Künstler, wie es scheint, je nach ihrem internationalen Rufe durch Abwesenheit oder geringere Betheiligung zu glänzen vorgezogen hatten. Alma Tadema, der nach London gewanderte Friese, hat seine Triumphe in Berlin gefeiert, er hatte kein Bild hiehergeschickt. Israels hatte nicht ausgestellt. Von Springer und Ten Kate war je ein Bild da; von Rochussen eins seiner geistreichen Skizzenbilder. Von Bosboom ein Bildchen. Wer konnte Bilders nach Werth schätzen lernen? Ist Macedonien zu klein für die Alexander? Aus welchen Gründen diese auffällige Vernachlässigung, die natürlich für die ganze Unternehmung von höchstem Nachtheil ist, da sie von vornherein die holländische Ausstellung auf ein niedrigeres Niveau drückt, falls nicht unerwartet neue Talente und Genies hervorbrechend die älteren Berühmtheiten vergessen lassen? Wir kennen die Gründe nicht. Uns dünkt nur, daß diese Männer, falls sie wirklich grollende Peliden sind, laut und energisch ihre etwaigen Klagen aussprechen könnten. Sie würden sich sicherlich Gehör verschaffen können, um Abhilfe ihrer etwaigen Beschwerden zu veranlassen. Aus Patriotismus aber, der Repräsentation der vaterländischen Malerei zu lieb, hätten sie doch dafür sorgen müssen, daß sie bei solcher Gelegenheit durch einige ihrer besten Werke, ältere oder neuere, vertreten gewesen wären. Denn hier galt es doch, Hollands Stärke zu zeigen. Es gilt, Amsterdam als einen Centralpunkt der vaterländischen Kunst zu erhalten oder zu heben, statt es sinken zu lassen. Denn wenn man doch nach London, Paris, Wien und Berlin gehen muß, um die ersten holländischen Maler überhaupt oder recht kennen zu lernen, wer soll sich dann in der Fremde — von den wenigen Berufsmännern natürlich abgesehen — so besonders für die Amsterdamer Ausstellung interessiren? Und wer nun doch gekommen ist, was soll der denken, wenn er das, was er in der Ausstellung vermißt, im Salon einer Amsterdamer Kunsthandlung findet?*)

Wenn wir nun hinzufügen, daß unter den einheimischen Künstlern, welche ausstellten, keiner den schon bekannten Standpunkt in auffallender Weise verrückt hat, so ist damit der allgemeine Charakter der Ausstellung schon gekennzeichnet. Da war viel Treffliches, Tüchtiges, das einen sehr respektablen Kern bildete, aber der rechte Zug und die echte Anregung fehlte, und die eigentliche Bereicherung für den Beschauer war nicht groß. Besonders war in letzterer Hinsicht wichtig, daß die neuen Bestrebungen mit wenigen Ausnahmen so zurückhaltend und dann auch noch so einzeln auftraten. Wer nicht in andern Brennpunkten der Kunst das Sieden und Gähren derselben kennen gelernt hat, der konnte hier schwerlich den rechten Begriff davon bekommen. Im Allgemeinen war deshalb auch nirgends etwas von Agitation zu verspüren. Der Vers „Geh den Weibern zart entgegen" u. s. w. auf Künstler und Publikum angewandt: wie sah es dürftig aus mit den Zarten, mit den Raschen und Verwegenen, die noch schneller die Gunst des Publikums erobern und mit den Rücksichtslosen, die beleidigen und dann verführen, aus Feinden die stürmischsten Proselyten machend. Ein einziger Künstler hatte sich den Scherz gemacht, zu sehen, was man Ungewöhnliches, Tolles bieten könne, aber es steckte nicht genug hinter diesem Einfall. Und das Andere war doch nicht der Art, nicht so charakteristisch gewaltig, nicht so frappirend, durch- und umwühlend, nicht so genial durchgreifend, um den Eris-Apfel unter Künstler und Laien zu werfen. Wer die Gemüthsruhe zuhöchst schätzt, mag sich darüber freuen. Wir aber hätten gerne gesehen, wenn sich auch hier Gruppen in Liebe und Haß, so wie anderswo, vor Meisterwerken ihrer Art gebildet hätten. Man konnte gar so gemüthlich durch die Räume wandeln und sich die neuen Richtungen heraussuchen. Für die Gemüthsruhe sorgte auch schon der Inhalt des Ausgestellten, so weit der in Betracht kommt. Da war keine himmlische Verzückung, kein überirdisches, kein unendliches Gefühl — es war kein einzig religiöses Bild vorhanden, — es gab keine übermächtige, zersprengende oder gewaltige Idee, die eine bedeutsame Handlung durchwaltete — es gab kein derartiges Ideen- oder Historienbild. Es war auch kein tödlicher Schmerz, keine Verzweiflung und wie nichts Höllisches auch nichts Paradiesisches geschildert. Man sah auch keinen Kampf weder unter Menschen noch unter Thieren — denn ein vorhandenes Kriegsbild war eigentlich nur die Darstellung eines Aufmarsches von französischen Geschützen im Galopp. Das Höchste von Aufregung gipfelte in einem Bilde von Lasch, wo ein Franctireur durch preußische Gensdarmen in einer Schmiede ergriffen wird. Glücklicherweise gab es freilich auch keine Gräuel, bei denen die interessante

*) In dem neuen Salon von Buffa und Caramelli sind mehrere Bilder und Aquarelle Tadema's, ein großer Israels und noch einige Bilder ausgestellt, die man im Interesse der großen Ausstellung in dieser mit Bedauern vermißte.

Blutfarbe den malerischen Vorwand abgeben muß — nur ein Metzgerbild war vorhanden, wohl unter kulturhistorischem Metzger-Interesse gemalt, damit man sehe, wie man in den belgischen Schlachthäusern eine Kuh regelrecht niederschnürt und ihr regelrecht den Hals abschneidet. So wenig Gewaltiges aus Geschichte und Phantasie gewählt war, so wenig Sinneberauschendes hatte man aus Ost und West, aus Einbildung und Wirklichkeit zusammengebracht. Es waren auch keine Bilder da, vor denen Mütter ihre Töchter vorüber zu augenwinken brauchten — kurz und gut, es war, als ob die sonst so oft in Phantasie unbändige und extravagante, Himmel und Hölle, höchste Lust und höchsten Schmerz, sinneberauschende Schönheit und höchste Kraft liebende und suchende Künstlerschaft sich das Versprechen gegeben hätte, mit alle dem bestmöglich im gewöhnlichen Geleise zu bleiben und ja die Leidenschaften schlummern zu lassen. Sollten die Fremden das gethan haben, in Folge der über Holland und Amsterdam gang und gäben Vorstellungen von dem, was man hier liebt und schätzt?

Wir wollen nicht die ganze Ausstellung durch-berichterstatten, sondern nur Bemerkungen dazu liefern. Die nachfolgenden scheinen uns nicht unzweckdienlich.

Sehen wir von den Fremden ab und nur die holländischen Gemälde an, in denen Mensch und Thier dargestellt ist. Was finden wir? Eine Erscheinung, welche die holländische Malerei in solcher Weise in ihrer großen Zeit durchaus nicht bot. Die Gemüthlichkeit, die Liebhaberei für das „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", für das Vermeiden alles Energisch-Aufgeregten in Leidenschaft und in Darstellung äußerer Bewegung herrscht auffällig vor. Die Leidenschaft des Streites und der mächtig vorquellenden Lust, Getümmel, Tanz, Gefecht, Jagd, Anspannung der Kräfte, die doch früher auch bei Mensch und Thier die alten niederländischen Künstler zu zeigen liebten und zu zeigen verstanden, wie oft sieht man die jetzt? Ueber Liegen, Sitzen, Stehen, Gehen, und das mit Vorliebe in gemüthlichen oder alltäglichen Lebenslagen, wagen sich nicht viele hinaus. Wie Vielen fällt es ein, den tausendmal gemalten Fischer und Seemann in der vollen Kraftentfaltung seines Muthes, seiner männlichen Entschlossenheit, seiner Unerschütterlichkeit, kurz seiner männlichen Tugenden in vollster Thätigkeit zu zeigen? Wer legt überhaupt Nachdruck auf das kraftvoll Bewegte, seelisch und äußerlich? Israels, Rochussen und noch etliche Ausnahmen. Sind es aber im Ganzen nicht Ausnahmen? Um eine Nebenbemerkung herbeizuziehen: ist es nicht sonderbar, daß auch kein Zug der holländischen Malerei verräth, daß die Holländer durch Waffengewalt und sonstige Herrschermittel ein Insulindien im Zaum halten und dort Jagd und Krieg führen?

Woher kommt nun diese Vorliebe für's Gewöhnliche, wenig Belebte, Gemüthliche in der jetzigen holländischen Darstellung? Wer das Volk kennt, weiß, wie leidenschaftlich es sein, wie rücksichtslos es sich gehen lassen kann, auch wie thätig und flink es ist, wenn es Lust hat. Charakterisirt seine Malerei es genau? Zeigen die beliebtesten Vorwürfe aus Menschen- und Thiermalerei nicht große Einseitigkeit? Im Allgemeinen verlangt die holländische Tradition, wie man sie jetzt auffaßt, daß Alles „nach der Natur gemalt" wird. Naturwahrheit! Weg also der Idealismus! Er ist nicht echt holländisch. Wie steht es aber damit, daß alles leidenschaftlich Bewegte in Mensch und Thier sowohl nach der seelischen wie nach der körperlichen Erscheinung sich nicht gut nach der Natur abkonterfeien läßt? Man stelle jenen Satz: Alles muß nach der Natur gemalt werden — als Axiom auf, und mit dem Guten wird sich sogleich eine gewaltige Beschränkung ergeben. Der Maler wird im Durchschnitt vom standhaltenden Modell abhängig gemacht. Er wagt sich nicht gern an das, was ihm nicht Modell sitzt. Leidenschaften sitzen ihm nicht. Gewaltsame Bewegungen müssen von innen heraus gesehen, im Augenblick festgehalten werden. Das geniale Nachschaffen muß hier das Beste thun. Ein Modell in einer gewissen Traurigkeit oder Fröhlichkeit, ein Lächeln, das Nachdenken, der gewöhnliche Ernst und besonders natürlich etwas Gewöhnlich-Nichtssagendes, das ist bequem zu sehen und abzusehen. Die Folgerungen für die Wahl des Stoffes liegen auf der Hand. Von Idealismus, bei dem man die „Naturwahrheit" nicht mehr mit dem Modell reguliren kann, ist natürlich von vornherein als gegen die Tradition verstoßend abzusehen. Aber auch das kraftvoll Bewegte, Schwer-Standhaltende, Flüchtige in Geist und Formen wird nun unwillkürlich vernachläßigt. Wer kann etwa Modell stehen für Zorn, Athemlosigkeit, Schrecken und Bewegung des Kampfes? Es ist doch bequemer, andere Vorwürfe zu wählen. Und nun kommen all die bekannten alltäglichen Themata. Dafür kann man bequem die Personen und Thiere studiren und nachmalen. Dafür kann man alles ruhige, geduldige, seelenlose Beiwerk in Kammer und Küche, in der Flur und vor dem Hause, in Garten und Feld auf's sorgsamste „schildern". Was seelisch an Licht und Schatten gebricht, das kann man durch die äußere Stimmungsmacht von Licht und Schatten ersetzen. Und das ist doch das wahrhaft Malerische, die Quintessenz, seit ein großer, seiner Zeit freilich verkannter Meister auch Licht und Schatten für die Kunst eroberte, ein Meister, der sich freilich auf das seelische Licht und Helldunkel so gut wie auf das des Sonnenlichtes verstand.

So klar es nun ist, daß jedes Schöne in seiner Art sich selbst Zweck ist, so unübertrefflich und Gott weiß wie viele gewöhnliche Historienbilder aufwiegend

ein Stillleben sein kann, so klar ist es doch auch, wohin es führt, wenn die Phantasie und Darstellung durch wichtige Grundanschauungen vom kraftvoll Belebten, Außergewöhnlichen und Flüchtig-Gewaltsamen ab und zum Launen, Gemüthlichen, Gewöhnlichen hingedrängt wird.*) War man denn in der guten großen Zeit nicht viel kecker, kraftvoller, bewegter als jetzt? Das betreffende Genre gegen Genre gesetzt, hätte man damals sagen können, was ein Recensent der Wiener Ausstellung im Gegensatz zum Blutdurst der Franzosen über die Gemüthlichkeit der Holländer bemerkte, daß man auf jedem zweiten, dritten Bilde der Holländer essen sähe? Nun, essen sah man diesmal nicht so viel, aber der Aufwand von Erfindung war nicht groß. Verfolgen wir das Gesagte auch in's Thierbild. Ruhe ist sehr nützlich für Melkkühe und Hausvieh überhaupt. Aber in der Malerei kann man eher davon zu viel des Guten sehen. War hier eine Action bei all den Thieren? Schoben hier Ochsen schnaubend den Pflug durch die Brache, gingen hier die Pferde in's Geschirr, stob hier Roß und Hund über die Haide, war hier Flucht, Kampf, Wuth, Muth, List u. s. w. repräsentirt? Wäre nicht ein schwaches nicht-holländisches Bild dagewesen, so hätte man, wenn ich nicht irre, in der ganzen Ausstellung kein einziges galoppirendes Pferd gesehen. Die durchschnittlich trefflichen Kuhbilder zeigten uns, wie die Kühe zum Melken oder nach Hause gehen; die Schafbilder — und es gab Schafbilder, um die Hände vor Verwunderung darüber zusammenzuschlagen, welcher Geist denn eigentlich diese Vorliebe für das Wollvieh für diese Ausstellung inspirirt habe — nun die Schafbilder zeigten nur eine Ausnahme von der gewöhnlichen Ordnung, die sich für wohl behütete Schafe ziemt. Eine Dame hatte wirklich Schafe in Angst darzustellen unternommen, so weit die Düsterniß des abendlichen Vorgangs das erkennen ließ. Wir schmeicheln uns, schließlich auch in dieser kühnen Ausnahme von der Regel den Grund erkannt zu haben, warum die Kommission dies Bild mit der goldnen Medaille gekrönt hat. Bis uns dieser etwaige Grund nicht einfiel, blieb uns das Thun der Kommission so räthselhaft, wie allen Andern, die wir sprachen. Dieselbe Dame hatte auch einen Hund und eine Katze in Aufregung gegen einander gemalt (ein ganz gutes Bildchen, nach dem wir uns mit der Zeit etwas von der Malerin versprechen und in dem wir mehr Talent als in dem Schafbilde wahrnehmen), auch ein Unicum hinsichtlich der Darstellung von thierischer Aufregung. Erfreuliche Friedfertigkeit herrschte selbst bis zu den jungen Hühnchen herunter. O all ihr großen Maler des Thieres, auch in der Kraft und Erregung, wie sehr ward euer Vorbild vermißt; wie gut wäre ein Gegengewicht gegen all diese Gemächlichkeit gewesen!

In der Historienmalerei sind für ganze Zeiten und Schulen die schädlichen Wirkungen des Gypsmodells und der steifen Aktzeichnung bekannt. Im holländischen Genrebild z. B. bewirkt die Lehre und Auffassung von der Naturwahrheit eine große Beschränkung. Die große niederländische Kunst kannte eine solche nicht. Sie studirte fleißig. Dann schaltete und waltete sie freier und zeigte sich somit kühner und lebendiger. Ein Hauptgebot des künstlerischen Katechismus, behaupten wir, ist in Holland zu sehr zum einzigen Gebote gemacht worden. Rubens, Jordaens, Snyders, Brouwer, Hals, Rembrandt, Dow, Jan Steen, Wouverman, Hondekoeter, oder wohin wir nun unter die Großen greifen wollen, bis zu den jetzigen Meistern, sie können alle dazu dienen, um die „niederländische" Tradition zu reguliren, wenn sie der Art ist, wie wir sie in dieser Ausstellung fanden. C. L.

*) In der holländischen Poesie steht einer ähnlichen Strömung, die das sogenannte Verstandesmäßige, für andere Völker oft trivial Erscheinende liebt, noch das Pathos gegenüber, dessen fremde Macht aber die holländische Malerei abgeschüttelt hat. Es handelt sich hier natürlich nicht um die Ausnahmen, wie nochmals bemerkt werden mag.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Die Vorlesungen im Oesterreichischen Museum haben am 29. Oktober unter großem Andrange des Publikums wieder ihren Anfang genommen. Das diesjährige Programm lautet: Custos Bucher über Mosaik, Prof. Conze über die Ausgrabungen auf Samothrake, Custos Ilg über die österreichische Malerei bis zur Renaissance, Prof. Bäumer über römische Bäder, Reg.-Rath v. Falke über das englische Haus, Reg.-Rath Neumann über die Edelmetalle in Kunst, Industrie und Verkehr, Reg.-Rath Exner über die technische Seite des nordeuropäischen Gewerbewesens, Prof. v. Lützow über Cornelius, Prof. Frisch über die anatomischen Lehren des Trattato della pittura von Lionardo da Vinci, Custos Lippmann über die Entwicklung und Gestaltung der Buch-Illustration vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Prof. Hauser über die wohnliche Einrichtung des antiken Hauses. Die Vorträge finden jeden Donnerstag Abend 7—8 Uhr statt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Fleischmann's permanente Ausstellung** im Odeon zu München bot schon eine Anzahl von Kunstwerken von theilweise eminenter Bedeutung. So Defregger's vielbesprochenen Auszug des Landsturms, ein prächtiges Thierbild von Friedrich Voltz, eine sehr bedeutende Landschaft aus dem Nachlasse von Eduard Schleich, Kurzbauer's Ländliches Fest in Schwaben, einen Amtstag in Schwaben von unserm Kleinmeister Anton Seitz, ein sehr bedeutendes Bild von Ludw. Hartmann, nebst vielen anderen Werken bekannter Münchener Meister wie Bolanachi, Benczur, Gysis, Grützner, Max Schmid, Gabr. Max, Wilh. Dietz, Natter ꝛc. Später kamen ein paar ausgezeichnete Bilder von Braith und Christian Mali, von denen namentlich das erstere, Schafe an einer vom Wildwasser abgerissenen Brücke, zu dem Besten gezählt werden muß, was der treffliche Künstler geschaffen, eine Regenlandschaft von wunderbarer koloristischer Wirkung von Stademann, ganz treffliche Marinen von Xylander und A. Achenbach, eine köstliche Scene aus Victor Scheffel's Ekkehard von Grützner ꝛc., und dermal sind es namentlich zwei Bilder von E. Mayer aus Graz und von Bolanachi, welche die Aufmerksamkeit der Besucher besonders in Anspruch nehmen. Der Erstere, dem Vortrage nach ein Schüler von Wilh. Dietz, brachte eine Gruppe von drei

Männern und einem jungen Mädchen im Costüme des Beginns der großen französischen Revolution. Während der eine von den Herren einen Brief vorliest, dessen Inhalt seinen Zorn erregt und die beiden Anderen ihm mit gespannter Aufmerksamkeit zuhören, schlürft das hübsche Mädchen in aller Gemüthsruhe ein Glas Wein. Auf Bolanachi's Bild, das hinter dem Mayerschen Bilde an Schönheit des Kolorites nicht zurückbleibt, wenn es auch in Bezug auf selbes von ganz anderen Principien ausgeht, sehen wir eine Gesellschaft aus der Stadt auf einem mit Heu beladenem Schiffe über einen Fluß setzen und den Künstler ein anspruchsloses Thema mit Geschmack behandeln.

B. Gr. **Wiener Künstlerhaus.** Die Ausstellungskommission der Wiener Künstlergenossenschaft hat die Ausstellung durch einen Nachtrag bereichert. Einige sehr schätzenswerthe Leistungen steuerte Gustav Wertheimer dazu bei. Das von ihm ausgestellte Reiterporträt ist durch Frische der Auffassung und des Vortrages ausgezeichnet, zumal da er den Hintergrund noch nachträglich auf der Ausstellung selbst gemildert hat. So wurde aus der blauen Fläche, die zu materiell behandelt war, als daß man sie für Luft hätte halten können, eine leichte flimmernde Luft, die nunmehr auch die Wölbung des Firmamentes erkennen läßt. Die Ueberraschung, die der Künstler auf diese Weise den Besuchern des Künstlerhauses bereitete, die sein Bild gestern sahen, und die heute wieder die Ausstellung besuchten, war keine geringe, aber durchaus angenehm. Auch zwei Bauerntypen aus der Reichenauer Gegend zeigen, daß der Künstler mit Erfolg bestrebt ist, zur gesunden Natur zurückzukehren, nachdem er nur zu lange im Reiche der luftigsten Phantasmagorien umhergeirrt ist. Carl Hasch folgt erröthend den Spuren Obermüllner's; auch er hat einen ganzen Saal für sich in Anspruch genommen und ungefähr fünfzig Landschafts-Studien ausgestellt. Die Kritik hat mit diesen Studien nichts zu thun, und sollte Hasch auch von ihrem Gruße ebenso wenig beglückt sein, wie Obermüllner, so kann sie ihm doch nur denselben widmen, den sie seinem Vorgänger entgegenbringen mußte. Ein weiterer Saal ist mit Kunsthändlerwaare angefüllt; dieser hat nun die Kritik erst recht aus dem Wege zu gehen, da es nicht ihre Aufgabe sein kann, einem Kaufmann die Preise zu verderben oder ihm Annoncen zu ersetzen. Der betreffende Kunsthändler hat in Folge der schlechten Zeiten sein kostspieliges Lokal am Kärnthner-Ring aufgegeben, und sich nun gewissermaßen im Künstlerhause etablirt. Dieser Posten ist noch günstiger, schöner und billiger; man kann also nicht sagen, daß der Kunsthändler im Unrecht wäre, wenn er das Künstlerhaus zu seiner Verkaufsbude erhebt. — Ein schlechter Dienst wurde Makart durch die Ausstellung einer unklaren und an sich nicht bedeutenden Farbenskizze erwiesen. Der Katalog erläutert das „Oelgemälde" durch den Titel: „Der Riese Hagen stürzt den Sigfried in die Schlucht." Wir erfahren also glücklicherweise auf diese Art etwas Näheres über die grausige Geschichte, denn selbst erklären könnte sich die Skizze nicht. Makart ist sicher unschuldig daran, daß sein Name wieder einmal mißbraucht wird, weil vielleicht ein Kunstfreund, der früher mit aller Gewalt einen Makart haben mußte, es jetzt wieder für nöthig findet, denselben loszuschlagen. — Montemezzo zeigt in einigen kleinen Thierstücken, was er dabei profitirt hat, als er für einen Kunsthändler Schmitson in Accord kopirte. Er ist der ganze Schmitson — nur in Wasser aufgelöst. Von Jettel figurirt wieder wohl zum zehnten Male eine unanbringliche Skizze auf der Ausstellung; sie ist ein wahres Seitenstück zu dem Makartschen Riesen Hagen, sowohl in Ansehung der Qualität, als der Qualification des derzeitigen Besitzers. Kis, George-Mayer und Felix haben je einen guten Studienkopf ausgestellt. Der Bildhauer Costenoble hat nicht ungestraft einen „charakteristischen Kopf", es wird bald keinen Wiener Künstler geben, der ihn nicht gemalt hätte. Diesmal ist es George-Mayer, der sich des beliebten Vorwurfes bemächtigt hat.

Kll. **Die württembergische Staatsgalerie** in Stuttgart hat von vier der hervorragendsten neueren Maler, nämlich von A. Braith, F. Defregger, E. Kurzbauer und P. von Tiesenhausen je ein Gemälde angekauft. Das von dem hochgeschätzten Thiermaler A. Braith, einem Württemberger, gemalte Bild, eine Heerde auf der Alm vom Gewitter überrascht, dürfte den meisten unserer Leser bekannt sein, da es auf der Wiener Weltausstellung glänzte, außerdem aber derselbe Gegenstand von dem Künstler schon öfter gemalt wurde. Nicht nur in der Komposition und Zeichnung, auch in dem prachtvollen und naturwahren Kolorit, welches uns die herrlichen Thiere der Alpen in ihren intensiv gefärbten, glatten, glänzenden Fellen mit flotten Pinselstrichen vor Augen zu stellen weiß, ist das Bild eine meisterhafte Leistung. Defregger's, „der verwundete Jäger" betiteltes Gemälde ist, wenn wir recht berichtet sind, das erste Bild, welches dieser schnell berühmt gewordene Künstler überhaupt gemalt hat, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn dasselbe nicht die gleiche Vollendung zeigt, wie dessen sonstige Schöpfungen und namentlich in der Komposition etwas getheilt erscheint. Dennoch kündigt das Bild bereits den Meister an in der ungemein lebenswahren, charakteristischen Zeichnung der Mehrzahl seiner Figuren und in der sicheren Technik, die sich ohne Zaudern jener kräftigen schlichten Farben bedient, welche allein der Wiedergabe des rauhen, wetterharten Lebens im Gebirge angemessen sind. Nur um einen Grad vielleicht ist der Ton seines Kolorits noch zu trüb, und damit die bängliche Stimmung, welche die Darstellung in uns erweckt, zu sehr gesteigert. Die Scene ist nämlich folgende: einer jungen tiroler Frau, die eben damit beschäftigt ist, ihr Jüngstes zu baden, während ihre beiden andern Kinder sie umstehen, bringt der älteste Knabe, begleitet von den beiden Jagdhunden, zugleich mit dem Gewehr des Vaters die Kunde, daß dieser auf der Jagd verunglückt sei. Bereits sieht man auch durch die geöffnete Thür denselben mit verbundenem, blutigem Kopfe, und von zwei andern Männern halb getragen, ankommen. Bei seinem Anblick weicht der jungen Frau das Blut aus dem Gesicht und das Wort erstirbt ihr auf der Lippe, nur mechanisch hält sie noch das badende Kind, das in harmloser Unbekümmertheit weiter spielt. Die Gruppe der Frau mit den Kindern ist vortrefflich, während diejenige der Männer etwas matt und nicht von derselben packenden Wirkung ist, auch an andere ähnliche Darstellungen erinnert. E. Kurzbauer's allerliebstes Genrebild, das uns einen alten Bauern mit der Pfeife im Munde am Ofen hinter dem Tische sitzend zeigt, wie er seine Enkel beaufsichtigt, welche ganz hingenommen sich um „das erste Bilderbuch" drängen, gewinnt in seiner herzlichen Natürlichkeit gewiß Jedermann und fesselt den Kunstkenner durch die vollendete Technik und das liebevolle Eingehen in's Detail. — Endlich bleibt noch zu betrachten des vortrefflichen Marinemaler's P. von Tiesenhausen „Strand an der Ostsee". Die Darstellung versetzt uns in die Nähe eines Strandortes, welcher den Sammelplatz einer großen Zahl von Segelbooten bildet. Es ist Abend, die Häusergruppe ist in leichten Duft gehüllt, aus welchem bunte Signallichter hervorleuchten. Die Schiffe, welche zum Theil orangefarbene Segel führen, liegen meistens schon vor Anker, nur wenige bewegen sich noch in der See, deren leicht bewegte Fläche in wunderbarem Glanze den farbigen Abendhimmel wiederspiegelt. Dieser weite, in Gelb und Rosaviolett schimmernde Spiegel des Wassers ist sammt dem darüber schwebenden Duft mit großer Virtuosität durch die einfachsten Mittel vor uns hingezaubert, aber auch alles Uebrige zeigt ein Studium und eine Kenntniß der betreffenden Erscheinungen in der Natur, sowie eine Sicherheit in der Wiedergabe, wie nur wenige Künstler sie in gleichem Grade besitzen. Da die Stuttgarter Galerie an Marinebildern ohnedieß Mangel hat, so ist diese neue Erwerbung in doppeltem Grade willkommen.

△ **Münchener Kunstverein.** Heute muß ich vor Allem des Neapolitaners Sciuti grandioses Bild, Bestattung des Timoleon, erwähnen. Schon in seinem früheren Bilde „Pindaros bei den olympischen Spielen", hatte der Künstler eine ungewöhnlich große Anzahl von Personen zur Darstellung gebracht, dieselben aber im Allgemeinen dem Beschauer in einem halbweg geschlossenen Raume vorgeführt und näher gerückt. Schon damals hatte er seine Virtuosität gezeigt, eine Massenversammlung wenigstens theilweise vorzuführen, indem er einen Blick auf die vom Publikum besetzte Rennbahn thun ließ. In seinem zur Zeit hier ausgestellten Bilde verlegte er nun mit staunenswerther Kühnheit den Schwerpunkt seiner Wirkung nicht etwa in eine Anzahl unter sich in Verbindung gebrachter Gruppen des Vor- und Mittelgrundes, sondern geradezu in die Darstellung einer Menschenmenge, welche nach Tausenden zählt. Wir blicken von der Höhe, auf der die Priester den Scheiterhaufen bereiten, über den weiten Platz zu unsern Füßen, den Tempel und andere Bauten umgeben, und die lange Strecke

bin, auf der der Leichenzug mit dem ganzen Pompe naht, zu Ehre dessen, welcher der Freiheit seiner Vaterstadt selbst das Leben seines einzigen Bruders zum Opfer brachte. Und der weite Platz, die sich langziehende Strecke, die Vorhallen und Treppen aller angrenzenden Gebäude sind mit Menschen bedeckt, die herbeiströmten, Korinths edelstem Bürger die letzte Ehre zu erweisen. Keine Schilderung vermag eine deutliche Vorstellung von dem bunten Gewimmel zu geben, das alle zufälligen Erhöhungen des Terrains erkennen läßt, während auf flachem Terrain Kopf an Kopf wie aus dem Meere hervorragt. Es ist noch von keinem Künstler ein ähnlicher Versuch gemacht worden, und was noch mehr, er gelang in der überraschendsten Weise. Die Täuschung ist eine so vollkommene, daß man jeden Augenblick die Massen in Fluß kommen zu sehen glaubt. Und mit welchem Verständniß des Kostümes, der Geräthe wie der architektonischen Einzelheiten muß ein Künstler wie Scinti ausgerüstet sein, um ein so riesiges Werk in so konsequenter und wahrhaft wissenschaftlicher Weise durchzuführen, wie er es gethan! Wie charakteristisch sind die Priester und die Verwandten des Verstorbenen, die den Holzstoß umgeben, wie lebendig die Gruppen der hübschen Frauen und Mädchen, die sich den farbenreichen Zug beschauen! — Herm. Kaulbach brachte ein trefflich gemaltes, aber ganz unverständliches Bild, ein junges Mädchen, das einer alten Frau erzählend gegenüber sitzt. Die Figuren allein sind eben nicht interessant genug, um den Beschauer zu fesseln. Munsch's Maler auf der Studienreise, der einem Bauernburschen zureichenden Grund zur Eifersucht gibt, ist mit vielem Verständniß durchgeführt, doch kann der schon so verbrauchte Stoff kaum mehr interessiren. Ist denn das Leben gar so arm an für den Maler brauchbaren Motiven? Glücklicher in der Wahl seines Stoffes war Gustav Kadner mit seinen fahrenden Schülern aus der Reformationszeit. Er malte mit Geschick ein Stück Culturgeschichte, das auch den Laien in derselben anzieht. Louis Braun war durch ein paar recht brave kleine Bilder voll Leben, einen Abschied auf der Alm und eine Erntescene in Pommern, vertreten, und Neustaetter durch ein köstliches, mit spitzem Pinsel gemaltes Kinderbildchen. Ein Mädchen hat ein Glas Bier heimzuholen gehabt und hat nun den durstigen Bruder abzuwehren, den nach einem Schluck gelüstet. Von Chr. Mali waren eine Schaf- und eine Rinderheerde, zwei höchst verdienstliche Bilder ausgestellt, wie denn fast jede neue Arbeit dieses fleißigen Künstlers einen Fortschritt bekundet. Seeberger's Studirzimmer eines Gelehrten im Mondschein ließ bedauern, daß der tüchtige Künstler durch seine Lehrthätigkeit an der Akademie und Kunstgewerbschule der Staffelei so viel entzogen wird. — Von den Landschaften möchte ich zuerst die Partie am Main von Phil. Roeth nennen, die von eingehendem Studium der alten Niederländer zeugt und für den feinen Anordnungssinn des bescheidenen Künstlers spricht. Von höchst anmuthiger Wirkung war Ullik's Partie aus der Ramsau, bedeutend wie alle Bilder Horst Hacker's dessen Altaussee mit der Trisselwand und Altaussee mit dem Dachstein. Auch an Mondnächten war kein Mangel, es hatten deren in verschiedenen Auffassungsweisen Ludw. Neubert, A. Müller-Lingke und Xylander gebracht; den Preis dafür verdiente ohne Zweifel der letztgenannte Künstler. Außerdem wären noch verdienstvolle Arbeiten von Ed. Heinel (Partie bei Friedrichshafen), Rob. Schleich und Phil. Hermann (kleine gut arrangirte Bilder) zu nennen. Alles Lob endlich verdiente eine lebensvolle männliche Büste des trefflichen Anton Heß.

—v.— **Das städtische Museum in Leipzig** gelangte vor kurzem in den Besitz eines altitalienischen Freskogemäldes, das die Aufmerksamkeit der Kunstforscher schon mehrfach in Anspruch genommen. Es stellt den Erzengel Michael dar, in reich verziertem Harnisch, die Linke in die Hüfte gestemmt, das Schwert in der Rechten gesenkt, mit dem Drachen zu Füßen; im Hintergrund eine felsige, von der See begränzte Landschaft. Ursprünglich befand sich das Bild in der Familienkapelle der Gualtieri im Dom zu Orvieto, bei einem Umbau der Kapelle wurde es ausgesägt und in dem Palast der Familie in derselben Stadt untergebracht, wo es Peter Cornelius 1812 entdeckte. Einige Stellen des Bildes sind von ihm restaurirt (s. Passavant, Leben Rafael's, I. 502). Offenbar ist das Gemälde umbrischen Ursprungs, und zwar, allem Anschein nach, ein Werk aus der Schule Perugino's. Crowe und Cavalcaselle (Gesch. der it. M. IV, 172 u. 359) halten es für eine Arbeit des Eusebio di San Giorgio, eines Schülers von Perugino. Mündler (in Burckhardt's Cicerone, p. 845) hatte es befremdlicher Weise dem Signorelli zugeschrieben. Das werthvolle, in allen wesentlichen Theilen vorzüglich erhaltene Bild, das dem Museum von Herrn Dr. Conrad Fiedler zum Geschenk gemacht wurde, ist unseres Wissens in Deutschland das erste, in einer öffentlichen Sammlung aufgestellte Werk dieser Art.

Vermischte Nachrichten.

* **Der Bau der Akademie der Wissenschaften in Athen** ist soweit vorgeschritten, daß an die künstlerische Ausstattung gedacht werden kann. Für das Hauptgiebelfeld des Mittelbaues hat der Bildhauer Drossis einen vorzüglichen Entwurf gemacht und die Ausführung bereits in Angriff genommen. Die Komposition stellt einen hellenischen Mythos dar. Prof. Ziller, bekanntlich ein Schüler Hansen's, welcher nach dessen Plänen den Bau in Athen leitet, war kürzlich in Wien anwesend, um an den Berathungen über die malerische Ausschmückung des Inneren Theil zu nehmen. Die schönen Entwürfe Chr. Griepenkerl's, den Besuchern der Weltausstellung in reizenden kleinen Aquarellen vorgeführt, gelangten zur definitiven Annahme von Seiten des Gründers der Akademie, des kunstsinnigen Frhrn. v. Sina, welcher den ganzen Bau aus eigenen Mitteln herstellt und nun auch für dessen würdige künstlerische Ausschmückung Sorge trägt. Die Stoffe zu Griepenkerl's Kompositionen sind ebenfalls der hellenischen Mythologie entnommen.

Die Ausstellung von Baudry's Malereien für die große Oper in Paris liefert einen neuen Beweis von dem regen Interesse der Franzosen an den Werken der bildenden Kunst. Die eingegangenen Eintrittsgelder zu der kürzlich geschlossenen Ausstellung haben den Betrag von nicht weniger als 42,262 Franken ergeben.

Vom Kunstmarkt.

Leipzig. Von C. G. Boerner wurde soeben der zweite Auktionskatalog für diesen Herbst ausgegeben. Demgemäß kommt am 7. December eine mannichfaltige, schöne Sammlung von Stichen und Radirungen alter Meister aus Berliner Privatbesitz zur Versteigerung. An diese schließt sich ein an Seltenheit reiches Werk des trefflichen Portraitstechers J. F. Bause. Weiter folgen Radirungen von C. W. E. Dietrich und Jagdstücke von Ridinger; eine Zusammenstellung seltner alter Schwarzkunstblätter bildet den Schluß des Kataloges. Deutsche, englische und holländische Stecher sind hier gleichmäßig vertreten, unter anderem mit vielen interessanten Portraits von Fürsten, Staatsmännern, Gelehrten, und vorzüglich Künstlern.

Auctions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung am 7. December 1874. Eine gewählte Privatsammlung von Kupferstichen und Radirungen, ein Werk des Portraitstechers J. F. Bause, Radirungen von C. W. E. Dietrich, Jagdstücke von J. E. Ridinger, eine Sammlung von Schwarzkunstblättern. 1816 Nummern.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. 10. Heft.
Die nationale Schmuckindustrie auf der Wiener Weltausstellung. II., von Alb. Ilg. — Gefäss von Hans Brosamer (Facsimile). — Modernes: Altar, Grabmal, Zimmerofen, Polsterstühle, Glasgefässe, Wandspiegel.

Das Kunsthandwerk. 2. Heft.
Helm, Schild und Standarten aus dem histor. Museum in Dresden; Bandwirkerrahmen a. d. k. Museum in Berlin; Gitter am Salzhaus zu Frankfurt a/M.; Zunftschilder a. d. Nationalmuseum zu München; Schmucksachen entw. von René Boyvins; emaillirte Kanne a. d. Minutoli'schen Sammlung.

Mittheilungen der österr. Centralcommission. Suppl. 3. u. 4. Heft.
Aquileja. — Zweiter Bericht über die Kunstthätigkeit in Heiligenkreuz. Von W. Neumann. — Einige Kunstwerke der

St. Jacobskirche zu Leutschau. Von Prof. V. Myskovsky. (Mit 3 Holzschnitten und 2 Tafeln.) — Ein romanisches Taufbecken in Bozen. Von J. Gradt. (1 Holzschnitt.) — Die Eglauer und ihre Grabsteine. Von Dr. Ernst Hartmann-Franzenshuld. (Mit 1 Holzschnitte.) — Donatello, seine Zeit und Schule. Von Dr. Semper. (Schluss mit 1 Tafel.) — Ueber Haus- und Hofmarken besonders in den österreichischen Alpenländern. Von Dr. F. Ilwof. — Aus alten Reisetagebüchern. Von Dr. A. Ilg. — Die Kunst der Gothen. Von Dr. Henszelmann. (Mit 17 Illustrationen.) — Archäologischer Reisebericht durch Kärnten. Von Dr. Karl Lind. (Mit 2 Tafeln und 10 Holzschnitten.) — Beiträge zur archäologischen Fundchronik Böhmens. Der Steinwall bei Hradiz in Böhmen. Von Dr. Födisch. — Zur Literatur der christlichen Archäologie und Kunstgeschichte. Von J. A. Messmer. — Scriptum super apocalypsim. Von Dr. Lind.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Suppl. 5. u. 6. Heft.

Die neueren archöologischen Funde in der Umgebung von Mautern. Von Adalbert Dungel. — Die römische Villa zu Reznei in Steiermark. Von Prof. Friedr. Pichler. (Mit 1 Tafel.) — Die Bedeutung der St. Eligius-Legende für die Kunstgeschichte. Von Dr. A. Ilg. — Untersuchungen über Werke der Renaissance- und Barokkokunst in Grätz. Von A. Ilg. — Ein Windischgrätz-Wolfsthaler'scher Denkstein im Franciscanerkloster zu Grätz. Von Leopold Beckh-Widmannstetter. — Kirchliche Wandgemälde des XIII. und XIV. Jahrhunderts in der Eisenburger Gespanschaft. Entdeckt und besprochen von Dr. Florian Romer. (Mit 5 Tafeln und 1 Holzschnitte.) — Schmiedeiserne Leuchter. Von J. Gradt. (Mit 3 Holzschnitten.) — Archäologische Reise-Notizen. II. Tirol. Von Dr. Karl Lind. (Mit 3 Tafeln, 6 Holzschnitten.) — Einige Gegenstände der ungarischen Amateur-Ausstellung auf der Wr. Weltausstellung. Besprochen von Dr. Em. Henszelmann. (Mit 11 Illustrationen.) — Die romanischen Weihwasserbecken von Lienz. (Mit 1 Holzschnitte.) — Die Siegel der steierischen Abteien und Convente des Mittelalters. Von Dr. Arnold Luschin. (Mit 27 Holzschnitten. Schluss.) — Restaurationsbericht. Von Dr. K. Lind. — Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters, so wie der Renaissance. Von Dr. Hermann Müller und Dr. Mothes. — Ueber das grösste deutsche Wappenwerk, genannt „der neue Siebmacher". Von Dr. Ernst Hartmann-Franzenshuld. — Der XIV. Band der Schriften des Alterthums-Vereins zu Wien. — Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa, Dr. Ludwig Haynald. Von Dr. Henszlmann. — Bau und Einrichtung der deutschen Burgen im Mittelalter, mit Beziehung auf Ober-Oesterreich. Von J. N. Cori. — Nachtrags-Notiz zu Sava's österreichischen Fürstensiegeln.

Berichtigung.

In No. 5 d. Bl., Sp. 72, Zeile 21 v. u. lies: Exultetrotulus statt Exultetvotulus.

Inserate.

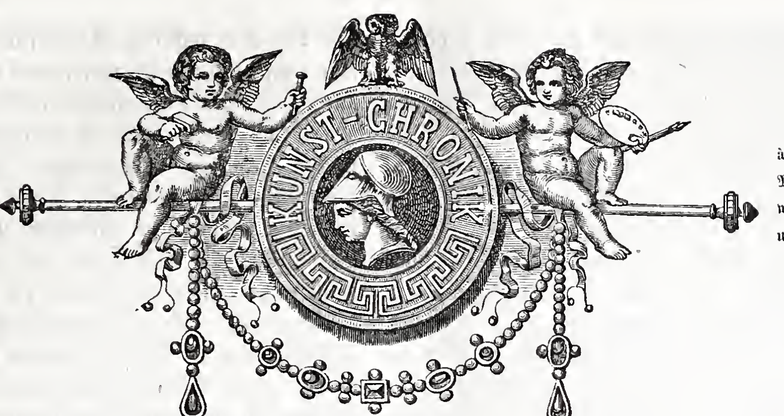
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

4. December.



Nr. 8.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Gustave Deloye.

Es giebt nur ein Atelier in Wien, das sich an Pracht und Geschmack der Ausschmückung mit dem Makart's messen kann: das des jungen französischen Bildhauers Gustave Deloye, dem wir heute einen kurzen Besuch widmen wollen. Ehe wir uns im Atelier umsehen, seien mir einige Worte gestattet, die den Künstler Ihrem größeren Leserkreise vorstellen sollen.

Deloye ist eine Erfindung unseres Weltausstellungs-Barons Schwarz, der ihn aus Paris mitbrachte, damit er behilflich sei bei der künstlerischen Dekoration des Ausstellungspalastes. Die ersten Arbeiten des jungen Franzosen, die in Wien bekannt wurden, fanden Beifall und brachten ihm mehrere Bestellungen ein, die ihn vor der Hand hinderten, in seine Heimath zurückzukehren. Jede weitere Leistung erwarb ihm neue Freunde und neue Bestellungen; jetzt ist er en vogue und mit Arbeiten so überhäuft, daß er wohl für immer an Wien gefesselt bleiben wird. Zu klagen ist darüber gewiß nicht; denn schon hat sich die Kühnheit und der geniale Schwung auch anderen unserer Künstler mitgetheilt, und sicher ist es z. B., daß eines der bemerkenswerthesten Talente unter den Wiener Bildhauern, das Victor Tilgner's, erst durch den Einfluß Deloye's zum vollen Durchbruch gelangt ist. Noch in anderer Beziehung kann die reiche Thätigkeit Deloye's für Wien von entscheidender Wichtigkeit werden. Gerade jetzt werden darüber Berathungen gepflogen, durch welche Mittel der darniederliegenden heimischen Bronzeindustrie aufgeholfen werden könnte. Alle rein wirthschaftlichen und finanziellen Fragen bei Seite lassend, kann man wohl sagen, daß gute, geschmackvolle, mit einem Worte künstlerische Muster nicht das unwichtigste Mittel bilden würden, den Bronzen im Publikum zahlreiche Freunde und großen Absatz zu erwerben. Deloye's Hauptstärke beruht aber, trotz seiner zahlreichen monumentalen Arbeiten, in der plastischen Kleinkunst, in dieser hat er einen Geschmack, eine geniale Mannigfaltigkeit entwickelt, wie sie bisher bei uns nicht zu finden waren. Er hat u. A. für den Silberfabrikanten Klinkosch eine Reihe von Tafelaufsätzen und dergl. entworfen, die zum Schönsten gehören, was seit den Zeiten der Renaissance geschaffen wurde.

Deloye hat sein Atelier im Palais Lichtenstein in der Roßau, in demselben Gebäude, in welchem die berühmte Liechtensteingalerie untergebracht ist. Der kunstsinnige Fürst ist sein Mäcen und hat ihm diesen Raum zur Verfügung gestellt, nachdem das frühere Atelier des Künstlers, ein Pavillon in dem das Palais umgebenden Garten, nothwendiger Neubauten halber dem Erdboden hat gleich gemacht werden müssen. Wie bereits erwähnt, ist das Atelier prunkhaft dekorirt. Prachtvolle persische und türkische Teppiche verkleiden die Wände, den Fußboden, die Decke; Waffen, seltene Pflanzen, reichgeschnitzte alte Schränke, Tische, Stühle, Bären- und Tigerfelle, ausgezeichnete Gemälde, antike und moderne Bildwerke, Bronzen und tausend Kuriositäten, „objets d'art" bilden die seltsame, blendende Einrichtung des Raumes. In diesem Sanktuarium lebt und webt das kleine, etwa 26jährige Männchen, mit seinem immer vergnüglich strahlenden Gesichte, mit seiner heftigen Gestikulation, seinen kühnen und schwungvollen Bewegungen, und mit seiner selbstgerollten, unaufhörlich dampfenden Cigarette — ein ganzer Franzose; Deutsch versteht er natürlich noch kein

Wort. In der Vorhalle hämmern und feilen seine Arbeiter an den großen Marmorblöcken herum; diese, ausnahmsweise keine Italiener, sondern biedere Deutsche, haben im Umgange mit Deloye das Französische schon erlernt; wenn sie es sprechen, plagen sie sich ehrlich dabei, aber sie sprechen es doch schon. Da haben Sie einen kleinen Beitrag zur Völkerpsychologie.

Von Deloye's Arbeiten fällt uns zunächst das Modell einer Amphitrite in's Auge, die vor wenigen Tagen erst an einem Viadukt der Staatsbahn bei dem Bahnhofe in Pest enthüllt wurde. Viel Rühmliches ist dieser 8′ hohen Statue nicht nachzusagen; freilich hatte man beliebt, den Künstler zu einer Proforcejagd einzuladen. Es klingt fast unglaublich, daß von einem Bildhauer verlangt wurde, er solle in einem Zeitraum von fünf Wochen drei Skizzen und ein Modell vorlegen, die kolossale Statue in hartem Stein ausführen und an Ort und Stelle aufstellen lassen! Deloye hat das Kunststück fertig gebracht, allein er thäte wohl daran, an dem Sockel der Amphitrite durch eine Gedenktafel die Geschichte dieses Kunststückes der Mit- und Nachwelt zu erzählen, um so auf mildernde Umstände zu plaidiren. Viel freier zeigt sich sein künstlerischer Geist in den für den Eisenguß bestimmten, lebensgroßen Modellen zweier florentinischer Jünglinge, die den Wintergarten des Fürsten Liechtenstein auf Schloß Eisgrub zu zieren bestimmt sind, und die in der Eisengießerei des Fürsten zu Adamsthal gegossen werden sollen. Sie sind ernst und streng komponirt und haben den etwas herben, aber großartigen Charakter, der den Werken der Frührenaissance eigen ist. Deloye komponirt überhaupt diskret und stilvoll, und von jeder Skizze ist es auf den ersten Blick herabzulesen, für welches Material sie entworfen wurde. Von großem Reize sind auch vier mächtige Gartenvasen, die jetzt in Marmor ausgeführt werden, und die in dem Liechtensteingarten aufgestellt werden sollen. Sie zeigen in den Frucht- und Blumensträngen, die sie umkränzen, sowie in ihrer ornamental-figuralen Ausschmückung den feinen dekorativen Geschmack des Künstlers in glücklichstem Lichte. Mehrere Porträtbüsten, alle von fesselnder Charakteristik und kühner Behandlung, will ich nur kurz erwähnen, um gleich auf einige Stücke hinzuweisen, die den erschöpfendsten Begriff von Deloye's Begabung zu liefern im Stande sind. Das sind zwölf ovale Medaillons, von einer Höhe von je ungefähr $1\frac{1}{2}$′, die mit Basreliefs bedeckt sind, zu welchen die Mythen der Liebe und des Weines die Vorwürfe lieferten. Die Medaillons sollen in Bronze gegossen werden und haben die Bestimmung, an den Füllungen einer glanzvollen Möbelgarnitur, insbesondere an den Thüren der Schränke, Kasten und Kredenzen angebracht zu werden. Das werden nun Leistungen werden, zu welchen sich der Bronzeguß in der That beglückwünschen kann. Die Kompositionen sind von einer köstlichen Zartheit und Liebenswürdigkeit; man kann sich nichts Bezaubernderes denken, als diese überaus anmuthigen Darstellungen der Liebesgöttin mit ihrer Umgebung. Deloye wird von manchem Wiener Bildhauer in der Erfassung monumentaler Aufgaben erreicht, ja übertroffen, aber mit diesen seinen Leistungen auf dem Gebiete der plastischen Kleinkunst steht er einzig da bei uns. Auf das Glänzendste thut dies auch noch ein Kästchen dar, das er im Auftrage des Hofgraveurs Jauner entworfen hat. Die zu diesem Zwecke modellirten kleinen Reliefs sollen in Stein geschnitten und auf den dunklen Grund eines Halbedelsteines aufgelegt werden. Das Kästchen ist zu einem Hochzeitsgeschenke bestimmt, und damit ist der Ideenkreis für seine plastische Ausschmückung, die ebenfalls in Bronze gegossen werden soll, klar vorgezeichnet. Den Deckel krönt eine graziöse Darstellung von Amor und Psyche, in runder Arbeit, und an den vier Ecken thronen vier weibliche Gestalten, mit verschiedenen Attributen, um die verschiedenen Arten der Lieb' und Treu' zu versinnlichen. Die Abstufungen des Kästchens sind durch Perlenschnüre, Ochsenaugen, Lorbeerstäbe und Ruthenbündel markirt, — das Ganze wird ein außerordentliches Werk der Kleinkunst und der Kunstindustrie werden.

Als Curiosum erwähne ich noch eine eigenthümliche Atelierzierde: eine nackte Porträtstatue der berüchtigten Cora Pearl in carrarischem Marmor. Sie wurde in Paris auf Bestellung des Prinzen Jerôme Napoleon angefertigt, — aber das war vor dem Krach, d. h. vor Sedan. Ob die Statue nun doch noch einmal abgeholt werden wird, wer vermöchte das zu sagen?

Balduin Groller.

Kunstliteratur.

Der Tempel der Athena Nike, kunstkritisch beleuchtet von J. Prestel. Mainz 1873. 8.

Die architektonische Seite dieses Monumentes ist im Vergleiche mit dem plastischen Schmucke desselben etwas vernachlässigt geblieben. Man behandelte meist die Architektur nur so nebenher, obgleich es auf der Hand lag, daß eine kritische Betrachtung der Architekturformen, wenn nicht mehr gesicherte, so doch ebenso feste Anhaltspunkte für die Datirung des ganzen Werkes abgeben mußte. Diese Lücke in der wissenschaftlichen Forschung war um so fühlbarer, je verschiedener die Ansichten sind, die sich aus der ausschließlichen Betrachtung der plastischen Theile ergeben haben.

Der Verfasser vorliegender Arbeit hat dieses Bedürfniß erkannt, und wenn er auch jede an dem Werke vertretene Kunstthätigkeit einer Erörterung unterwirft, so war doch sein Hauptaugenmerk auf die Architektur gerichtet, wie auch in dem, was zu deren Charakterbilde

beigetragen wird, das einzige Verdienst des Buches besteht.

Der Stoff ist nach den drei bildenden Künsten zerlegt: ein Kapitel wird der Architektur, ein zweites den Skulpturen des Frieses und der Balustrade gewidmet, in einem dritten werden Vermuthungen über das Polychrome aufgestellt; vorangeschickt sind Notizen über das Geschichtliche des Heiligthums und den Stand der Forschung, den Schluß bildet ein Anhang über das „einstige Lebensbild", d. h. das Bild, welches der Tempel dereinst in seiner vollständigen Ausrüstung darbot. Beigegeben sind 3 Tafeln architektonischer Zeichnungen.

Ich kann die Kritik Prestel's über den Werth unserer Nachrichten und der bisher über die Entstehungszeit aufgestellten Thesen nicht von Befangenheit freisprechen. Die allgemeinen Notizen, die sich auf eine Veränderung der südlichen Burgseite durch Kimon beziehen, reichen gewiß nicht aus, das Datum des Heiligthums sicher zu stellen, aber sie sind geeignet, die Entstehung desselben in Folge der damals vorgenommenen Verschönerungen wahrscheinlich zu machen. Diese Wahrscheinlichkeit wird erhöht dadurch, daß der Tempel, der zwar nicht seiner Größe, wohl aber seiner topographischen Lage, sowie seiner religiös-politischen Weihe nach nicht so unbedeutend war, wie der Verfasser will, unter den Werken der Perikleischen Verwaltung nicht angeführt wird. Und diese Wahrscheinlichkeit bleibt ein für alle Mal bestehen, so lange nicht erwiesen ist, daß sowohl die architektonischen als auch die plastischen Theile des Monumentes im Widerspruch stehen mit dem Kunstcharakter jener Zeit.

Hat uns nun aber der Verfasser im Laufe seiner Arbeit irgend welche methodische Ausführung oder doch wenigstens einige klare Winke über den Charakter der attischen Architektur und Plastik zu den Zeiten des Kimon im Gegensatze zu denen des Perikles gegeben? Hat er uns auf beiden Gebieten Beispiele gewiesen, die uns die Stildifferenzen dieser Künste zu Athen in dem Zeitraume von ungefähr 468—445, andrerseits in dem von 445—428 v. Chr. so klar aufgedeckt, daß wir aus stilistischen Gründen das in Frage stehende Monument der Perikleischen, nicht der Kimonischen Zeit zuertheilen müßten? Wer eine so schwierige Frage erörtern und lösen wollte, müßte uns vor allem einen weit reicheren monumentalen und wissenschaftlichen Apparat vorführen, als dieß der Verfasser gethan hat, müßte in die geheimsten Tiefen der Entwickelung des Stils auf attischem Boden in dem Zeitraum von vier Decennien eindringen, was nicht Jedermanns Sache. Da genügt nicht allgemeines Raisonnement, sondern bedarf es des sorgsamsten Detailstudiums.

Die Aufgabe, welche sich der Verfasser gewählt, war äußerst dankbar: aber er hat sie nicht befriedigend gelöst, sondern hat nur gezeigt, daß er für Kritik der Architekturformen Talent besitzt, welchem jedoch die zur Sicherung eines Resultates nöthige methodische Schulung abgeht. Mich wenigstens hat die Würdigung, welche Prestel von der Architektur gibt, gerade zu der entgegengesetzten Ansicht hinübergeleitet, nämlich daß der Tempel nicht eine mit dem Erechtheion gleichzeitige Stilistik an sich trage, sondern ein weniger entwickeltes, härteres Formensystem. Man lese nur Prestel's kritische Beleuchtung, um dieser Differenzen sich recht bewußt zu werden! Es scheint mir eine unverzeihliche Flüchtigkeit, in einer Monographie, die sich zum Ziele gesetzt hat, rein auf Grund der Stilistik einem Kunstwerke zeitlich so enge Grenzen zu fixiren, den Vergleich mit den zunächst stehenden Monumenten nur obenhin anzudeuten, statt ihn sowohl selbst durchzuführen, als insbesondere dem Leser vor Augen zu stellen. Scheute man eine eingehende Detailbehandlung — es gilt dies auch für die Skulpturen, in deren Beleuchtung neben breiter Darlegung ästhetischer Prinzipien die formelle Analyse einen kümmerlichen Antheil erhalten hat, — dann wäre die Arbeit besser unterblieben, es müßte denn sein, daß auch dieß als Verdienst gelten dürfe, das Verlangen nach einer methodischen und den heutigen Anforderungen entsprechenden Monographie erregt zu haben.

Unter den Vermuthungen über das Polychrome finde ich die Angabe, daß Pireikos (Piraeikos), genannt Rhyparographos, sich den Beinamen des „Rothmalers" erworben hätte. Wie der Verfasser zu einer solchen Uebersetzung des Beinamens gelangt ist und was er sich dabei gedacht, bleibt mir unergründet. — Verletzend sind zahlreiche Schreibfehler in der Wiedergabe griechischer Wörter — wir begegnen einem **Alkyb**iades, finden Kar**ia**tyden, **O**limpiaden — und Texte (vgl. S. 14 Anm.); **Url**ichs ist konsequent **Ulr**ichs citirt.

A. Flasch.

Das altrömische Theatergebäude. Eine Studie von Dr. Bernhard Arnold. Leipzig in Commission bei B. G. Teubner 1873. 8.

Man darf in dieser Schrift, ursprünglich als Programm des Würzburger Gymnasiums gedruckt, nicht eine Menge neuen Materials, noch Specialuntersuchungen erwarten: es ist eine praktische, knappe Schilderung der baulichen Disposition des römischen Theaters, sowie seiner scenischen Vorrichtungen mit beständiger Berücksichtigung der bezüglichen Texte.

Wesentlich Neues kann bei der reichlichen Verarbeitung, welche unsere literarischen Quellen schon gefunden, für die Erläuterung dieser wohl kaum mehr geleistet werden; die neuere Forschung ist auf die Monumente gewiesen. Diese werden, genau untersucht, neue Gesichtspunkte eröffnen und der Aermlichkeit der

schriftlichen Notizen, besonders über die scenischen Einrichtungen zu Hülfe kommen. — Trotzdem ist Arnold's Arbeit, die mit umfassender Quellenkenntniß und nüchternem Urtheil ausgeführt ist, recht verdienstlich. Denn die zweckmäßige Verbindung, an der Hand der Belegstellen zu schildern, macht die Schrift wohl geeignet, denjenigen, welche nicht Gelegenheit haben, auf diesem Gebiete selbständig zu schaffen, zur Belehrung zu dienen, sodann aber auch für weitere Forschung eine praktische Basis abzugeben.

S. 6 „(Vitruvius), jenes bekannten Architekten, der unter Kaiser Augustus gelebt und geschrieben hat". Eben weil dies so bekannt, hätte der Zusatz in einer wissenschaftlichen Arbeit wegbleiben sollen.

S. 10 „Tribunalia; darunter hat man Einschnitte zu verstehen, die von der Orchestra aus dem Proscaenium entlang rechts und links in die Cavea gemacht waren; ungefähr in der Mitte dieser Einschnitte fiel die Mauer, welche zugleich die Eingänge zur Orchestra zeigte, senkrecht in die letztere ab, während sie über sich eine ziemlich geräumige Fläche trug, auf welcher Sessel aufgestellt waren". Jedenfalls konnten bei solcher Einrichtung der Sessel nicht viele aufgestellt werden, da den in zweiter Reihe auf gleicher Fläche Sitzenden immer ein Theil der Bühne unsichtbar bleiben mußte. Wie einseitig jedoch diese Vorstellung von den vornehmsten Ehrenplätzen ist, beweist das schönste Beispiel, das wir davon haben, das kleine Theater von Pompeji; sie erheben sich bekanntlich in Stufen über den Eingängen zur Orchestra, sind gegen den übrigen Zuschauerraum durch eine Brüstung abgetrennt, haben ihre eigenen Zugänge durch Treppen vom Proscaenium aus.

Ich bezweifle sehr, daß es in den römischen Theatern eine kaiserliche „Loge" gegeben habe, wie sie sich Arnold in dem Excurs zu Suet. Ner. 11 vorstellt. Wenn die Ausdrücke e proscaeni fastigio und e parte proscaeni superiore auf einen und denselben Platz bezogen werden, so ist dieß gewiß richtig. Aber unrichtig ist, daß e proscaeni fastigio die Form des Platzes angeben könne, daß damit bezeichnet sei, der Platz war giebelartig, mit einem Giebeldache versehen. Auf die Form bezogen, würde die Stelle besagen, Nero habe vom Giebel oder Giebeldache aus zugesehen. Der Schriftsteller sagt aber nichts anderes, als daß Nero von der summa proscaeni pars (= e proscaeni fastigio) aus zugeschaut habe, und damit ist nicht die architektonische Form, sondern nur das Höhenverhältniß ausgedrückt. Aber auch bezüglich des Ortes, wohin Arnold diese „Loge" verlegen will, gestützt auf ein Bildwerk, nämlich zwischen Coulisse und Rampe, kann ich mich nicht mit ihm einverstanden erklären; der Suet. Ner. 26 erzählte Vorgang deutet darauf hin, daß der Kaiser erstens vom Volke nicht weit entfernt und zweitens über dem Prätor saß, und dieß veranlaßt mich, die pars proscaeni superior nicht zwischen Coulisse und Rampe, sondern zwischen Rampe und den vordersten Keilen über dem Orchesterzugang zu suchen, d. h. direkt über dem Tribunal des Prätor.

S. 14 „Von der Bühne führte eine Treppe in die Orchestra hinab", genauer gesagt, oft auch keine, oft auch mehrere.

S. 20, Anm. 1: dedit autem aulaea, id est vela mimica (Servius zu Verg. Georg. III, 23 sq.) statt inimica, treffliche Emendation.

A. Flasch.

Nekrolog.

* **Mariano Fortuny †.** Aus Rom kommt die schmerzliche Kunde, daß der junge spanische Meister, mit dem wir unsere Leser vor Kurzem (Zeitschr. IX, S. 341) näher vertraut machten, dort am 21. Oktober dem Fieber erlegen ist. „Wie ein Lauffeuer" — so schreibt uns ein Freund — „durchlief diese Nachricht die Stadt und die alte, schmerzgewohnte hüllt sich in Trauer. Besonders tief greift der Tod Fortuny's in das Herz der jungen römischen Künstlerschaft. Nur wer die letzten Jahre in Rom lebte und die Bedeutung und den ungeheuren Einfluß Fortuny's auf alle jungen Talente beobachten konnte, nur der kann die Tragweite dieser Trauerbotschaft ermessen. Fortuny hatte sich aus Besorgniß vor der römischen Fieberluft den Sommer über nach Neapel geflüchtet, wo er eine „Strandscene" und „Eine Fleischerbude" aus dem dortigen Volksleben malte. Erst ganz kürzlich kehrte er nach Rom zurück, wo er seit vorigem Herbst in der berüchtigten Tiberniederung nahe der Villa Papa Giulio trotz aller Abmahnungen der Freunde seine Wohnung aufgeschlagen hatte. Der malerische Reiz des bewegten Lebens vor der Porta del Popolo verlockte ihn. Am 19. erkrankte Fortuny an der Perniciosa, zu dem Fieber gesellte sich ein Blutsturz und nach zwei Tagen war er eine Leiche. Ein spanischer Bildhauer nahm die Todtenmaske ab, welche in seine Heimath geschickt werden soll. Am 22. fand das mit großartigem Pomp in Scene gesetzte Leichenbegängniß statt, an welchem gegen fünfhundert Künstler, darunter eine Deputation aus Neapel, theilnahmen. Fortuny stand im 35. Lebensjahre. Er hinterläßt eine junge Frau mit zwei Töchterchen; daß dieselbe nicht in Noth zurückbleibt, ist ein kleiner Trost für seine Freunde und Verehrer. Ein Beispiel der enormen Schätzung seiner Arbeiten ist, daß das Aquarell „Ein Araber im Gebet" mit 20,000 Franken bezahlt wurde. Das Vermögen, das sich der Meister erwarb, wird auf etwa sechs Millionen Franken geschätzt. Zu seinen letzten Werken gehören „Die Arkadier" und „Die Akademiker", beide nach Paris verkauft."

Kunstvereine.

Die Wiener Künstlergenossenschaft hielt am 15. Oktober ihre General-Versammlung ab. Der Jahresbericht des Ausschusses erwähnte, daß Erzherzog Karl Ludwig der Genossenschaft in glänzender Weise seine rege Theilnahme an deren Gedeihen bewies, indem er drei goldene Medaillen für Kunstwerke spendete; ferner daß der Unterrichtsminister für das Künstlerhaus zwei Statuen widmete, und daß der Handelsminister eine Serie von Medaillen zur Erinnerung an die Verdienste um die Weltausstellung der Genossenschaft verlieh. Ferner wurde mitgetheilt, daß Herr Graf Folliot de Crenneville zum Ehrenmitgliede ernannt wurde und daß zusammen 24 ordentliche, drei außerordentliche und ein korrespondirendes Mitglied eingetreten sind. Die Genossenschaft zählt gegenwärtig 22 Ehrenmitglieder, 327 ordentliche, 101 außerordentliche, 46 theilnehmende und zwei korrespondirende Mitglieder. Die letzte Jahresausstellung ergab den Verkauf von 51 Werken um 21,512 fl.; die Verkäufe bei der permanenten Ausstellung ergaben für sechzig Werke den Betrag von 13,014 fl. Mit

großer Befriedigung ward an dieser Stelle erwähnt, daß trotz der Ungunst der Zeit das Interesse des Publikums an den Ausstellungen im Künstlerhause jederzeit ein reges war. Es ward noch erwähnt, daß eine Petition für die Wahrung der freien Konkurrenz bei Herstellung von monumentalen Kunstwerken aller Art aus Staatsmitteln dem Abgeordnetenhause überreicht wurde. Zu Ehrenmitgliedern wurden zunächst die Herren Defregger und Vautier durch Acclamation erwählt. Zum Vorstand für das nächste Jahr wurde Eugen Felix gewählt; ein Mitglied theilte zum allgemeinen Bedauern mit, daß der Gewählte durch einen unglücklichen Sturz verhindert sei, persönlich zu erscheinen, daß derselbe aber die Wahl annehme. Nachdem noch die Wahl der Herren Streit, Wagner, Bitner, Schilcher, Fux, Costenoble und Dr. Bareuther zu Ausschußmitgliedern stattgefunden, ward die Versammlung geschlossen.

Sammlungen und Ausstellungen.

⁂ **Der Oesterreichische Kunstverein** hat mit einer ganz interessanten Ausstellung nach mehrmonatlichen Ferien im Oktober das Jubeljahr seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens eröffnet. Die Existenz des Institutes, welche durch die Gründung des Künstlerhauses zur Zeit bedroht wurde, hat sich trotz dieser Konkurrenz und trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse, die mit dem Weltausstellungsjahre eintraten, durch die Erfolge bis jetzt glänzend bewährt, und es ist vielleicht gerade diesem Umstande zuzuschreiben, daß die Schaulust des Wiener Publikums reger denn je war, wenn auch die Kauflust seit dem verhängnißvollen Mai d. J. 1874 in's Stocken gerieth. Von den 150 ausgestellten Werken sind allerdings nahe an zwei Drittheile älteren Datums, darunter ist aber das meiste in Wien noch nicht gesehen und manche Arbeit von hervorragender Bedeutung; von neueren Bildern zieht Professor G. Conräder's großes historisches Gemälde: „Der Tod Kaiser Josef's II." das Hauptinteresse auf sich; doch auch manches kleinere Kabinetstück von gutem Namen hat sich eingestellt, und die Ausstellung erfreut überhaupt diesmal dadurch, daß sich die schwächeren Arbeiten auf ein Minimum reduciren und das Auge nicht so viel Mangelhaftes, wie gewöhnlich, mit in den Kauf zu nehmen hat. Zunächst also Conräder's Bild! Ein historisches Gemälde im ernsten Stil wird heutzutage schon an und für sich auf Ausstellungen als ein Ereigniß angesehen; um so mehr aber mußte das Bild in Wien Sensation erregen, als der Vorwurf unserer heimatlichen Geschichte, ja der Moment speciell der Wiener Lokalgeschichte entnommen ist. Der erst von der Nachwelt in seiner vollen Größe erkannte „Schätzer der Menschen" lebt wohl für alle Zeiten in den Herzen der österreichischen Völker fort. Aber Josef II. hat kein tragisches Ende genommen; er ist geradezu einsam gestorben; sein thatenreiches Leben schloß nicht mit einer Katastrophe; ein historisches Bild, den Tod Josef's II. behandelnd, kann demnach entweder nur Stimmungsbild sein, in welchem wir nur durch das Portrait den Mann erkennen und uns an sein Leben, an seine Thaten erinnern, oder der Künstler greift über das eigentlich Historische hinaus und sucht durch Allegorien die Eigenschaften und Thaten des Dahingeschiedenen zu versinnlichen, die äußeren Beziehungen des Lebens zu dem Todten zu erzählen. Conräder wollte ein historisches Gemälde im großen Stile schaffen und erfaßte den Vorwurf im letzteren Sinne, aber ohne den historischen Boden zu verlassen, was von vorneweg als gewagt bezeichnet werden muß, da bekanntlich Josef II. bei seinen Zeitgenossen nicht in dem Lichte stand, in welchem er der Nachwelt erschien, und ein Charakterisiren seiner Eigenschaften von dieser Seite her mit der Geschichte in Konflikt gerathen muß. Der Künstler wählte in dem Bilde den Moment, wie den Tag nach dem Tode des Kaisers die Flügelthüren des Sterbezimmers geöffnet werden und das Volk zu der Leiche des Monarchen herbeiströmt. Wir finden darunter Personen aus allen Klassen der Gesellschaft; vornehme Damen, Bauernmädchen, Würdenträger, einen ungarischen Bauer 2c., die alle, wenn wir zunächst den Intentionen des Künstlers folgen, von Trauer und Schmerz ergriffen sind; im Mittelgrunde ruht, etwas verkürzt, der Todte; weinend in die Knie gesunken weilt am Sterbebette die Gräfin Kinsky, als Vertreterin der vornehmsten Gesellschaft Wiens, und eines Kreises, welcher von dem Monarchen häufig besucht wurde. Vor dem Bette sitzt in einem Sessel schmerzversunken Erzherzog Franz, der Neffe des Kaisers, und rechts hinter ihm und zwischen dem Bette stehen die Freunde und Rathgeber Josef's, die Feldmarschälle Laudon und Laszy, Graf Bathyány und die Leibärzte; im Hintergrunde, nur vom Fackelscheine beleuchtet, sieht man zwei Augustinermönche, die Beichtväter des Kaisers. Fragt man nun, was das Bild sagt, so wird die Antwort einfach lauten: Hier ist ein großer Mann gestorben und die Hinterbliebenen trauern um ihn! — Ob in den Repräsentanten des Volkes die Symbolik eines „Allverehrten", „Allgeliebten" zu erblicken sei, wäre schon in Betreff des anwesenden Ungarn zu bezweifeln; hat sie aber der Künstler dennoch gewollt, dann sprechen seine Köpfe zu wenig; sie sind zwar edel und charakteristisch gezeichnet und gut gemalt, aber in wenigen nur spiegelt sich eine besondere Emotion, und wo sie hervortritt, bleibt sie in einer Schablone; dasselbe bemerken wir an der Gruppe der Generäle und den beiden Hauptgestalten, der Gräfin Kinsky und dem Erzherzog; auch der Schmerz, der in die Züge des letzteren gemalt ist, ist blos äußerlich, tiefere Gedanken sind in diesem Kopfe nicht zu lesen. Vergebens sucht das Auge Contraste, vergebens sucht es das, was der Künstler wollte. Ist also von vornherein das historische Moment in dieser Fassung überhaupt ein zu mageres für eine bedeutsame Wirkung in einem Bilde von solchen Dimensionen gewesen, so mangelte andrerseits dem Künstler die Kraft des Individualisirens der Gestalten, die in glückliche Episoden gegliedert, am Ende den Gegenstand wenigstens malerisch belebt hätten. Das Bild läßt kalt, und statt Josef's II. könnte auch ganz wohl ein anderer guter Fürst im Todtenbette liegen. In Bezug auf das Technische besitzt jedoch das Bild manche Vorzüge, die einmal der Schule Piloty's nicht abzustreiten sind. Die Zeichnung ist präcis und elegant, besonders die Gewänder und Drapirungen sind brillant, ohne viel Farbenaufwand gemalt; nicht so glücklich war jedoch der Künstler in der Stimmung der Farbe selbst, in der manche Dissonanz, wie das Violet und Grün an dem großen Vorhang, störend wirkt; ebenso ist die Lichtvertheilung nicht zum Vortheile der Komposition gewählt; die Gruppen links im vollen Tageslicht stören die Ruhe um den Todten und nehmen dem matten Fackellicht seinen Effekt; es ist überhaupt zu viel „Licht" im Bilde, was häufig der Grundfehler in Matejko's Bildern ist. Wir wollen hoffen, daß der talentvolle Künstler in einem nächsten Werke glücklicher in der Wahl des Sujets ist, was wohl als der Hauptgrund der Mängel an dem besprochenen Bilde zu bezeichnen ist. — Munkacsy's (schon vor Jahren entstandenes) Bild „Die Frühlingstaufe am Ostermontag", wo nach einer alten ungarischen Volkssitte die Mädchen von den Burschen mit Wasser begossen werden, zeigt einen Gegensatz sowohl in des Künstlers späterer Malweise, als auch in der Stoffwahl. An Stelle der düsteren Verbrecherwelt, der er jetzt seine Motive gern entlehnt, hat er hier zu einer heiteren Genrescene gegriffen; seine schmutzige, graue Farbe ist hier noch klar und die Zeichnung strenger gehalten; das Ganze ist jedoch noch gequält und voller Mängel. — Als wahre Perle in Bezug auf delikaten Vortrag und schlagende Charakteristik ist dagegen A. Seitz's „Marktscene" zu nennen. Ein Verkäufer von Gemüse, Geflügel 2c. sitzt zu Markte und liest in einem Zeitungsblatte; das ist der einfache Vorwurf und doch wie anziehend durch die Art, wie er gegeben ist! An Zartheit und Eleganz wetteifert mit diesem Bilde C. Comte's „Dame bei der Toilette"; in graciöser Bewegung blickt das holde Köpfchen in den Spiegel und wird von dessen Reflex reizvoll beleuchtet; Gewand und Beiwerk ist von minutiöser Ausführung. Diesen Cabinetstücken schließen sich Willems „Liebesgedanken" und de Jonghe's schlankes Figürchen „im Boudoir" würdig an. In Hamon's „Morgen-Promenade" artet die Feinheit des Pinsels bei den Köpfen schon in totale Verschwommenheit der Formen aus; wunderbar gezeichnet sind dagegen seine Gewänder. E. Charlemont's kleines Bildchen „Decameron" könnte ein „Fächer-Makart" genannt werden, so zierliche Nichts sind diese Figürchen, so bunt sitzen die Farben neben einander. Von den zahlreichen Genrebildern verdienen noch H. Kaufmann's „Holzer im Schnee" und desselben Künstlers „in der Wirthsstube", W. Kray's „Ave Maria", W. Marc's „Gut einquartirt" und Bilder von Friedländer, ten Kate, Giraud und H. de Leys besondere Erwähnung. Von Bildnissen ist eine „Italienerin" von Amerling wohl als das hervorragendste zu nennen. Sehr reich war auch die Landschaft vertreten; ein besonderes Interesse boten Troyon's Meisterschöpfungen „Ein Spätsommertag in der Normandie" und „im Holzschlage"

— Bilder von bedeutender Größe und an Kraft und Stimmung alles Andere überragend; Troyon kannte das Wiener Publikum bisher hauptsächlich nur in seinen Thierstücken, deren auch auf dieser Ausstellung wieder eine Anzahl (aus der Kollektion des Herrn H. Kiß) vorgeführt wurde: in den beiden genannten Gemälden lernten wir nun den Meister von einer neuen Glanzseite kennen, in der er uns nicht minder gewaltig erscheint als im Thierstück. Gegen seine düstere, gedämpfte Stimmung sticht freilich der leichte, durchsichtige Äther O. Achenbach's wundersam ab! Sein „Campo santo in Neapel" ist von der Weltausstellung her bekannt, nur kam es hier besser zur Geltung als dort im Oberlichte; auch von Andr. Achenbach hatte sich ein reizendes Bildchen eingestellt. Meister Calame war in drei vortrefflichen Bildern vertreten, und auch sein Sohn Arthur debutirte mit einer ganz gediegenen Arbeit „Campagna di Bordeghera", in der der Einfluß seines Meisters O. Achenbach wohl nicht zu verkennen ist. Auch von dem edlen C. Marko war eine große Anzahl kleinerer Bilder ausgestellt. E. Jettel und F. Ruben gewöhnen sich an ein gewisses virtuoses Schleudern, daß man wohl großen Meistern in ihren Skizzen, nicht aber gerne jungen Künstlern in ihren Bildern verzeihen mag. R. Ruß zeichnet vortrefflich, wird aber in der Farbe schablonenhaft; die eiergelben Wolken, der düstere, graue Grund wiederholen sich fast in jedem seiner Bilder. Kemnitz's „Schmuggler" (Mondbeleuchtung) ist ein Bild von guter Stimmung und hübschem Effekt, nur sitzt der Mond ganz unnatürlich im dunklen Fleck am Himmel, was der Luft schadet. Erwähnenswerth sind von Landschaften noch die Bilder von Lichtenfels, Zimmermann, Ziem, Dupré, Hansch, Benza und von den älteren einige „Raffalt's". An Thierstücken waren außer dem erwähnten von Troyon noch gute Bilder von F. Gauermann, A. Straßgschwandtner, dann nette Arbeiten von Ellminger und C. Reichert vorhanden; des letzteren Hunde sind nur etwas zu „glanzvoll" für den Salon gemalt. Das Aquarell war in einer Anzahl von Ansichten der Hochquellen-Wasserleitung von A. Lahoda vertreten. — Der Monat November brachte zu den besprochenen noch einige neuere Bilder, von welchen C. Otto's Gemälde: „Triumphzug des Bacchus" schon seiner Größe halber hier zuerst zu nennen ist. Wie viele Maler der alten und neueren Zeit haben doch diesen Vorwurf schon behandelt und dessen malerische Reize ausgebeutet! Und noch immer fesselt der lustige Gott der Rebe mit seinem tollen Gefolge die Pinsel und Meißel zu seiner Verherrlichung. Ein Bacchuszug braucht nicht viel Gedankengehalt in der Komposition: diese hat mehr oder weniger rein im Technischen, im Arrangement zu glänzen, aber kein Vorwurf ist mehr geeignet, Formenschönheit in freier Weise zu entwickeln und Kontraste wirken zu lassen, als das Bacchanal, wo dem Künstler neben üppigen Bacchantinnen reizende Amoretten, gebräunte Satyrn, Panther, Tiger, Löwen ꝛc. zur beliebigen Rollenvertheilung zur Verfügung stehen. Otto's Bild macht den Eindruck, als ob der Künstler in einem Anflug heiterer Laune die Komposition in einer kleinen Skizze ganz flott hingeschrieben hätte, dann aber, ohne jedes weitere Studium und feineres Abwägen der Gruppen und Formen, diesen flüchtigen Gedanken mit all seinen Mängeln auf die große Leinwand übertragen hätte; so kommt es denn, daß uns vor Allem grelle Zeichenfehler stören, und die Figuren und gesammten Gruppen schlecht in den Raum placirt erscheinen; von dem Löwen am Gespann ist beispielsweise der Körper zwischen dem Wagen und dem (nur sichtbaren) Kopf des Thieres nicht denkbar; die Amoretten erscheinen einmal als Jünglinge und dann wieder als förmliche Liliputaner — und so ähnlich ergeht es auch den großen Gestalten. Sieht man von diesen Mängeln ab und sucht in den Formen und der Modellirung nach Gutem, so wird man auch hierin enttäuscht. Schon die Hauptfigur ist mißlungen; die Bewegung der Arme ist steif und unschön; die Bacchantin mit dem Satyr im Vordergrunde kann wohl nur flüchtig untermalt genannt werden, und selbst die Kontouren zeigen nur Unbestimmtes und Laxes. Das Beste im Bilde ist noch die Gruppe der Bacchantinnen links vom Wagen, in der auch in Bezug auf Farbe einiger Effekt erzielt ist; besser gezeichnet sind einige Episoden im Hintergrunde. Die Flüchtigkeit, mit der das Bild gemalt ist, läßt das Talent des Künstlers nur im matten Schimmer durchscheinen: es ist Dekoration, mehr nicht. — Ein reizvolles Köpfchen einer „Schlummernden" von Liezen-Meyer ziert den Eingangssaal; die Formen sind weich, verschwommen, die Farbe zart und besonders in den Schattentönen fein empfunden: das Bild ist besonders in Distanz von guter Wirkung. Vier Porträts von Aigner zeugen von nobler Auffassung, aber von nüchterner, gleichartiger, um nicht zu sagen schablonenmäßiger Malweise. Pereo hat ein kleines Bildchen, den „eingefrorenen Tegetthoff" und die davon scheidenden Nordpolfahrer, als letzte Neuigkeit ausgestellt.

* **Ein Epilog zur Berliner Kunstausstellung.** Vor einigen Wochen ging uns ein gedrucktes anonymes Circular zu, in welchem — offenbar von einigen Betheiligten — über die von der Berliner akademischen Jury vorgenommene Zurückweisung zahlreicher Kunstwerke bittere Klage geführt wurde. Früher schon war in Wiener Blättern ein energischer Protest zu lesen gegen die ungerechte Behandlung des Prof. K. Blaas von Seiten der genannten Jury, welche zwei Bilder dieses Künstlers mit ihrem Banne belegte. Wir haben bisher zu diesen Dingen geschwiegen, da uns von den in Betracht kommenden Werken nur ein einziges aus eigener Anschauung bekannt war. Jetzt liegt nun über eine ganze Reihe der zurückgewiesenen Bilder ein kompetentes Urtheil vor, welches wir zu reproduciren um so weniger Anstand nehmen, als es in einer hochangesehenen Berliner Zeitschrift enthalten ist und den Stempel voller Unparteilichkeit an der Stirne trägt. Prof. Br. Meyer schreibt in Jul. Rodenberg's „Deutscher Rundschau" (Heft 2, S. 309): „Daß das ideale Fach nicht noch reicher und glänzender besetzt war, daran trägt die Jury die Schuld, welche aus unqualifizirbaren Rücksichten gerade eine größere Anzahl von Werken dieser Gattung zurückgewiesen hat. Namentlich vier Bilder haben darunter zu leiden gehabt, gegen welche unter keinerlei Gesichtspunkt eine begründete Einwendung zu machen gewesen wäre, und welche bei einer vernünftigen Jury ohne alles Weitere die Linie passirt hätten. Drei von diesen sind im Lokale des preußischen Kunstvereins, Unter den Linden 21, ausgestellt, woselbst sich jeder von ihrer Vortrefflichkeit überzeugen kann. Zwei rühren von Karl Blaas in Wien her, dem durch ihre Zurückweisung in mehrfacher Hinsicht das schreiendste Unrecht angethan ist. Erstlich verdient ein Künstler von seiner Bedeutung, mit welchem verglichen manches Jurymitglied in seiner Künstlereigenschaft zum Schemen erbleichen würde, so viel Rücksicht, daß man ihm überhaupt keine Bilder refusirt, und daß ist ein Gesichtspunkt, der bei jeder zu billigenden Zusammensetzung und Reglementirung der Jury sich von selber verstehen würde. Zweitens scheint Blaas mit großer Vorsicht seine Sendung hierher zusammengestellt zu haben, um ihn nach verschiedenen Richtungen hin gleichmäßig zu repräsentiren. Man hat ihm aber schon die große Beeinträchtigung zugefügt, zwei Genrebilder von einfach realistischem Charakter zuzulassen, die beiden von Schwung und Phantasie zeugenden idealen Werke dagegen auszuschließen. Ich kann mir denken, daß es Blaas lieber gewesen wäre, wenn dann gar keins seiner Bilder hier ausgestellt worden wäre. Das eine refusirte Bild stellt die verstoßene und von den Nymphen gerettete Danaë dar. Die Geliebte des Zeus sitzt, ihr Kind auf dem Schoße haltend, in einem Boote, welches, von Nereïden umplätschert, über die Fluth dahin gleitet. Sowohl in der Gesammtkonception, wie namentlich in einigen Köpfen erinnert das Bild lebhaft an Nicolas Poussin, und es sind unter den Wassergöttinnen einige vorzüglich zierliche Gestalten. Man sucht sich vergebens klar zu machen, woran hier etwa Anstoß genommen ist. Hier kann doch selbst dem empfindlichsten Keuschheitswächter in der Jury keine Gefahr drohend geschienen haben. — In jeder Hinsicht bedeutender ist das zweite refusirte Bild von Blaas: eine Nymphe, sich der Umarmungen eines Satyrs erwehrend. Hier ist so viel Verve in der Bewegung, so viel Grazie in den Formen des nackten Körpers, eine so sorgfältige Malerei und so für Blaas ganz überraschend vorzügliches Helldunkel, daß das Bild auf der Ausstellung zu den bemerkenswerthesten gehört haben würde, und die Ausschließung desselben als absolut unverantwortlich bezeichnet werden muß. — Ein drittes refusirtes Bild des idealen Kreises rührt von Otto Seitz in München her und stellt eine beim Baden durch einen Satyr überraschte Nymphe dar. Dies Bild ist durch seine merkwürdige Haltung in durchweg kühlen Farben, durch die damit verbundene Energie der Stimmung, sowie durch die flotte Bewegung und den hübschen Ausdruck der Köpfe, der durchaus nicht chargirt-sinnlich, sondern in dieser Richtung ganz gemäßigt ist, in hohem Grade anerkennenswerth. — Ein viertes, den soeben erwähnten vollkommen ebenbürtiges Bild

ist dem Publikum durch die unberechtigte Zurückweisung seitens der Jury leider gar vollständig verloren gegangen, eine Leukothea von August v. Heyden, die der Künstler dem für sie bestimmten Orte in seiner eigenen kunstvoll gestalteten Wohnung nicht länger hat vorenthalten wollen. Odysseus, in der Tiefe des Wogenschwalles von Dunkel umschattet und in Gefahr, von den Wellen verschlungen zu werden, blickt auf zu der lichtvollen Erscheinung der Meergöttin, welche wie von einer Muschel von der gekrümmten Fläche der Woge eingeschlossen wird und den aus den Wassertheilchen gewobenen Schleier, der den Helden von Ithaka ungefährdet durch die salzige Fluth geleiten soll, über die Schulter zieht, um ihn ihm zu reichen. Ein glänzender Stern strahlt über ihrem Haupte und kontrastirt gleich dem lichten Götterleibe wirksam gegen die tiefgrüne Wassermasse. Hochpoetisch und in der Erscheinung sehr glücklich ist diese Idee, den Schleier der Göttin mit dem Wasser selber zu identificiren, und höchst malerisch sind die Theile der Komposition mit einander in Beziehung gebracht und durch eine effektvolle Entgegensetzung der Töne gehoben. Der nackte Körper der Göttin, welcher bei der Jury Bedenken erregt hat, zeigt trotz der allgemeinen Helligkeit der Formen die sorgfältigste Modellirung und eine außerordentliche Reinheit der Zeichnung". Meyer erwähnt dann flüchtig noch einige andere zurückgewiesene Bilder: eine Badende von Müller-Schönhausen, „ein reizendes kleines Figürchen in lauschigem Helldunkel", ein sehr großes Thierstück „Am Wege" von H. Sperling, mit einem so flotten und sicheren Pinsel gemalt, daß seine Nachbarschaft für manche konventionelle Größe eine sehr gefährliche Beeinträchtigung gewesen wäre", endlich einige „solide und tüchtig gemalte Porträts" von P. Stankiewicz, die allerdings zu spät eingesandt waren, trotzdem aber der Begutachtung unterzogen wurden, so daß dadurch der Schein der Zurücksetzung auch auf sie fiel. Der Schluß lautet: „Befinden schon unter den wenigen bekannt gewordenen zurückgewiesenen Kunstwerken sich so viele vorzügliche und sehenswerthe, so ist der strengste Tadel gegen die Jury wohl vollkommen berechtigt, und berechtigter noch die Forderung, daß endlich einmal gründliche Vorkehr gegen die regelmäßige Wiederholung ähnlicher uns vor uns selber und vor dem Auslande kompromittirender Vorgänge getroffen werde".

Vermischte Nachrichten.

Der Neubau der Münchener Akademie soll, wie man uns von München schreibt, vor dem Siegesthor zu stehen kommen. Man scheint damit in dortigen Künstlerkreisen wenig einverstanden zu sein und erinnert an die ebenfalls verfehlte Lage des vor 34 Jahren gegründeten Universitätsgebäudes.

Ein Murillo gestohlen. Die Köln. Ztg. schreibt: „Spanien ist bekanntlich das Land der Wunderdinge. Was man in keinem anderen Lande für möglich hält, bezeichnet man mit dem Ausdruck „Cosas de España". Wenn in den Kirchen Südspaniens die Trommeln und Pauken eines Militär-Orchesters die Messe derart einleiten, daß die von den Gewölben zurückgeworfenen Töne jedes Trommelfell zu zerschmettern drohen, wenn man nach einem feierlichen militärischen Gottesdienst urplötzlich die Klänge der Marseillaise vernimmt, oder wenn man an den Pfeilern der Kathedrale von Sevilla mit großen Lettern angeschrieben liest: „Wer in der Kirche hinter den jungen Mädchen herläuft oder laut plaudert, bezahlt einen Duro für die Armen oder wird exkommunicirt", so mag man sich wohl über diese Eigenthümlichkeiten wundern, wird aber die Erklärung unschwer in dem völligen Mangel jedes musikalischen Gefühls bei diesem Volke, in dem heißen andalusischen Blute und in der überaus naiven Religiosität des romanischen Südens finden. Was aber soll man dazu sagen, wenn aus eben diesem oben erwähnten Dome Sevilla's, welcher nicht nur das großartigste christliche Bauwerk, sondern auch die besuchteste Kirche Spaniens ist, eines der berühmtesten Gemälde Murillo's, den heiligen Antonius von Padua in der Ekstase darstellend, gestohlen wird, wie eben eine Depesche aus Madrid berichtet? Wie soll man dieses Wunder erklären, daß aus einer Kirche, in der beständig eine Anzahl von Priestern und Andächtigen verkehren, nicht etwa ein kleineres Bild, sondern ein größeres, eine ganze Wand bedeckendes Oelgemälde verschwinden kann, falls nicht der Dieb ein ähnliches Geschick bewies, wie jener bekannte Uhrendieb im Palaste zu Versailles, dem Ludwig XV. selbst die Leiter hielt, weil er glaubte, daß es der Uhrmacher sei!"

Inserate.

Hierzu eine Beilage von E. A. Seemann in Leipzig.

Der No. 6 der Kunstchronik lag eine Beilage von **W. Spemann** in Stuttgart, nicht von Ebner & Seubert daselbst bei, wie irrthümlicher Weise angegeben.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

11. December.



Nr. 9.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

I.



Aus der Grote'schen Shakespeare-Ausgabe.

Hoffentlich wird der Leser nicht, wenn sein Auge auf unsere Anfangsvignette fällt, auf den allerdings nahe liegenden Gedanken kommen, daß der böse Geist der Kritik hier sein Messer wetze, um harmlosen Künstlerseelen den Garaus zu machen.

Mild gestimmt sind Aller Herzen,
Wenn St. Niklas' Tage nahn.
Bilderbücher, Kuchen, Kerzen
Schleppt der Wackre uns heran.
Gerne läßt er mit sich scherzen,
Doch ergrimmt der heil'ge Mann,
Wenn sein Bündel, seine Kasten
Grobe Hände frech betasten.

Billig sollte man zuerst der Jugend gedenken, wenn von der Christbescheerung die Rede ist. Erfreulicher Weise mehrt sich von Jahr zu Jahr die Zahl der literarischen Produktionen, bei deren illustrativer Ausstattung künstlerische Kräfte mit ernster Erfassung ihrer Aufgabe die Hand im Spiele gehabt. Soll der bessere Geschmack, soll das Verständniß für das Schöne im Volke gedeihen, so muß schlechterdings die Reform mit der Jugenderziehung anfangen, man muß das Auge des Kindes gewöhnen an die schöne Form, um ihm für spätere Zeiten alles Häßliche von Grund aus zu verleiden. Mit Freude begrüßen wir daher auch in diesem Jahre die neuen Jahrgänge der Münchener und Stuttgarter Bilderbogen und vor allem den reich und sauber ausgestatteten IV. Band der im Dürr'schen Verlage erscheinenden Kinderzeitschrift „Deutsche Jugend", die unter der artistischen Leitung von Oskar Pletsch rüstig fortschreitet auf der betretenen Bahn.

Auch für die „große" Welt hat der Holzschnitt dieses Jahr wiederum eine Anzahl vorzüglicher Leistungen aufzuweisen. Die meisten unter die Kategorie der Prachtwerke fallenden Publikationen dieser Art tragen den Stuttgarter Stempel, und es scheint in der That, daß in keiner Stadt Deutschlands sich eine so glückliche Vereinigung von Zeichnern und Holzschneidern findet als in der buchhändlerischen Metropole Süddeutschlands. Dazu kommt eine meist sehr geschmackvolle Umhüllung der typographischen Leistung in fein ornamentirten Einbänden, die auf einen wesentlichen Fortschritt des Buchbindergewerkes deutet und die Hoffnung nährt, daß das Ausland in Bezug auf Bucheinbände, sofern sie wesentlich durch Maschinenarbeit hergestellt werden, uns so leicht nicht mehr in den Schatten stellen wird. Eine wahre Freude ist es, einen Band wie den des „Kunsthandwerk, erster Jahrgang", von Gnauth und Bucher, (Stuttgart, W. Spemann,) in die Hand zu nehmen, der innerlich und äußerlich ein gleich treffliches Machwerk zeigt. Schade, daß der Titel nichts Salonfähiges hat und das Werk in seiner Bandform deßhalb sich schwer einführen wird in die geweihten Räumen derer, die „ein

Haus machen". Dort wäre sein Platz, um Gutes zu stiften und die Begriffe von Pracht und Schönheit in das richtige Verhältniß zu setzen.

Ein größeres Anrecht oder vielmehr eine sicherere Anwartschaft auf diese Ehre hat das mit gediegener Opulenz ausgestattete Reisewerk von F. Keller-Leutzinger „Vom Amazonas und Madeira" (Stuttgart, A. Kröner). Der Verfasser ist ein Dilettant und doch als Dilettant mehr werth, als mancher, der sich einen Künstler nennt. Daß Text und Bild bei derartigen Werken von einer Hand herrühren, kommt gewiß selten genug vor, noch seltener aber, daß in solchem Falle beide durch Vorzüglichkeit wetteifern. Außer einer stattlichen Anzahl größerer Landschaftsbilder in voller malerischer Behandlung, bei welcher der Xylograph alle Register seiner Kunst gezogen, durchsetzen den Text eine Menge hübsch erfundener Vignetten, Kopf- und Schlußstücke, deren Motive sich an die Darstellung anlehnen und so dem Nützlichen den Mantel des Schönen umhängen. — Unter der Rubrik der Holzschnitt-Prachtwerke dürfen wir auch wohl an dieser Stelle die jüngst vollendete Publikation des Herausgebers d. Bl. über die „Wiener Weltausstellung" aufführen, welche wie das vorhergenannte Werk ihren Beruf zwischen ernster Belehrung und beschaulicher Unterhaltung theilt. Wir bemerken bei dieser Gelegenheit, daß der österreichische Handelsminister dem Werke durch Vertheilung einer größeren Anzahl von Exemplaren an alle gewerblichen Bildungsanstalten des Reiches eine besondere Aufmerksamkeit hat zu Theil werden lassen.

Von den xylographischen Prachtwerken gehen wir zu dem literarischen Hausbedarf über, zu den Werken, die gelesen und immer wieder gelesen, die zugleich illustrirt und vermuthlich auch in Zukunft immer wieder illustrirt werden, nicht nur mit Glossen und Erläuterungen, sondern auch mit bildlichem Schmucke in allen Formaten und allen Arten der vervielfältigenden Technik. Der stattlichen Reihe ihrer illustrirten Klassiker hat die Grote'sche Verlagshandlung heuer einem illustrirten „Shakespeare" mit dem Schlegel-Tieck'schen Texte angereiht. In der Durchführung der Illustration zwar nicht einheitlich und aus einem Gusse hervorgegangen, ist die schwierige Aufgabe doch mit vielem Geschicke gelöst, indem der Verleger je nach dem Charakter der einzelnen Dramen in den meisten Fällen die entsprechende künstlerische Kraft aufzutreiben wußte. Wer an das Große herantritt, läuft leicht Gefahr, klein zu erscheinen, und wer Shakespeare'sche Gestalten in feste Formen bannen will, thut es leicht dem Kinde gleich, das die Hand ausstreckt, den Mond zu greifen. Darum kann man es nur loben, daß die meisten Illustratoren dieser neuen, gewiß schnell populär werdenden Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen es vermieden haben, wenn ich so sagen darf, den Stier bei den Hörnern zu fassen. Scenen, in denen der Sturm der Leidenschaft entfesselt die Schranken eines jeden Ceremoniells niederwirft, alle Form des geselligen Verkehrs zertrümmert, wo Wort und Handlung untrennbar in einanderfließen, solche Scenen sollte man nicht malen, denn die Darstellung wird bei noch so prägnanter Erfassung des Moments immer lahm erscheinen, sobald man zwischen Maler und Dichter abzurechnen beginnt. Noch weniger sollte man solche Scenen für den Holzschnitt zeichnen, namentlich wenn die räumlichen Grenzen zu seiner Entwickelung so



König Heinrich VIII., nach Ad. Menzel. Grote'sche Shakespeare-Ausgabe.

enggezogen sind wie in dem vorliegenden Falle. Die besten, mit sicherer Hand skizzirten Figürchen, in denen das Wesentlichste von Charakter und Situation sich ausprägt, sind denn auch die Perlen der Illustration, während uns manche „Komposition" in bildmäßiger Abschließung zu sehr komponirt und weniger empfunden zu sein scheint. Durchweg ist die heitere Muse, wie das selbstverständlich, glücklicher davon gekommen als die tragische. Thumann, Grützner, H. Lossow, Grot-Johann und Ad. Schmitz haben sich mit Glück in ihre Aufgabe getheilt, und es ist schwer, einem von ihnen den Preis zuzuerkennen. Die historischen Dramen sind meist Grot-Johann und Knackfuß zugefallen, denen auch Ad. Menzel einmal assistirt hat. Die antiken Stoffe fanden an Alex. Wagner, Zick, Klimsch, die romantischen und phantastischen an Gabr. Max, Knackfuß, Röber, Ferd. Piloty bewährte Illustratoren.

„Hans im Glücke". Chamisso's Gedichte, Grote'sche Ausgabe.

Den Klassikern ihres Verlages läßt die Grote'sche Buchhandlung nunmehr auch etliche Romantiker folgen, wenigstens hat sie mit zweien derselben den Anfang dazu gemacht. Clemens Brentano's melancholische Muse hat in W. Steinhausen einen geschickten Interpreten gefunden, dessen schlichte Zeichnung mitunter lebhaft an Ludwig Richter erinnert. Noch ansprechender sowohl der Dichternatur nach als auch in Bezug auf den Bilderschmuck erscheinen uns Chamisso's Gedichte, bei deren Illustration die Rollen unter eine Anzahl gleich tüchtiger Kräfte glücklich vertheilt wurden. Wir stehen nicht an, diese Chamisso-Ausgabe den besten Leistungen der Holzschnittillustration beizuzählen. Außer den auf dem Titel genannten Meistern des Faches, Thumann, Klimsch, Schmitz und J. Heilmair, dessen landschaftliche Beiträge besonders hervorgehoben zu werden verdienen, sind auch einige anonyme Zeichner, wie es scheint, um die Ausstattung bemüht gewesen. An verschiedenen Stellen begegnet uns des Monogramm F. B., und das sind nicht die schlechtesten Stellen. Wir lassen den Leser selbst urtheilen, indem wir einen der Zierbuchstaben diesen Zeilen anfügen, der das lithauische „Familienfest" illustrirt. Das ebenfalls abgedruckte Bildchen zu „Hans im Glücke" scheint uns von derselben für xylographische Zeichnung glücklich angelegten Hand zu sein. Eine weitere Probe geben wir in einem Beitrage von Ad. Schmitz, welcher die Stelle aus dem „Malerzeichen" illustrirt:

„Es war das Mädchen, das er sollte malen,
Verführerisch und reizend, wie die Lust,
Und blendend-schöner als der Sonne Strahlen;
Doch war es keiner Lockung sich bewußt — —



Den Schluß dieser Abtheilung der Weihnachtsliteratur machen wir mit Ph. Ulr. Schartenmeyer's „Der Deutsche Krieg" (Nördlingen, Beck) zu denen der

Herr Zeichnungslehrer E. B. J. Spitzwörgele sehr schöne neue Bilder geliefert hat, die mit der köstlichen Biedermannspoesie des bekannten Sängers einen wohlthuenden Akkord abgeben. S.

Die Kunstausstellung in Amsterdam.

II.

Wenn ein Liebhaber und Kenner der alten holländischen Meister zum ersten Male hier die neuere holländische Malerei sah und auf jene hin betrachtete, fand er sich im Stillleben, Blumenstück, in Architektur, Marine, dem kleineren und besonders dem auf Lichtwirkung angelegten Genre sogleich heimisch. Auf anderen Gebieten mußte er eine Reihe großer Bestrebungen vermissen, deren Vorbild er anderswo, etwa in Deutschland, in hochbedeutenden Leistungen wirksam gefunden hatte.

Was ist jetzt mehr en vogue als Frans Hals, van der Helst, Rembrandt, Hobbema! Wo war hier ein Werk, das einen dieser Meister als Vorbild zeigte? Das Kühne, Große, Historische wird von der holländischen Malerei mehr gemieden als erstrebt. In der Landschaft herrscht der französische Realismus.

Während die Portraitmalerei in Deutschland in den letzten Decennien einen neuen Aufschwung genommen hat, wobei nicht zum wenigsten die großen Niederländer studirt worden sind, sah man sie hier so gut wie gar nicht vertreten. Die Entwickelung des Portraits hängt zusammen mit der Bedeutung und Entwicklung der Persönlichkeit in der Mannigfaltigkeit, aber auch Komplicirtheit der Charaktere und mit dem Einfluß solcher Persönlichkeiten auf die großen Angelegenheiten des Volkslebens. Daher im 16. Jahrhundert, als der kirchliche Bann und der Bann des alten zünftigen Herkommens in allen Verhältnissen des Lebens gebrochen war, eine neue Entdeckung in der Innenwelt. Die großen psychologischen Staatsmänner, Historiker und Künstler wuchsen aus der Erde: die Shakespeare, Cervantes, Velazquez, Rubens, van Dyck, Hals, v. d. Helst, Rembrandt folgten den Italienern als ewige Charakterschilderer in Poesie und Malerei. Denkt man an diese großen Beziehungen der Kunst zum Leben, so möchte man in dem Fehlen des Portraits auf der Ausstellung etwas für die politischen Zustände Hollands Charakteristisches wieder erkennen: es fehlt augenblicklich in Holland bei sehr kräftigen und zum Theil leidenschaftlichen Parteien an hervorragenden Persönlichkeiten. Das Individuell-Charakteristische zählt verhältnißmäßig wenig Vertreter; es beginnt freilich nach dieser Richtung eine immer steigende Bewegung. Holländer werden es verstehen, wenn wir uns in dieser Gedankenverbindung wundern, daß z. B. kein Portrait von Multatuli auf der Ausstellung zu sehen war oder daß kein holländischer Portraitmaler darauf gekommen war, für die Ausstellung etwa Potgieter's Charakterkopf oder Herrn Beets oder Frau Bosboorn-Toussaint zu malen, wenn denn politische und religiöse Kreise weniger Anlaß boten.

Ein Bildniß Overbeck's von Sterck (Amsterdam), ein Portrait von Frl. Schwartze, einer jungen für Farbe begabten Künstlerin, eine Portraitstudie von van Essen, das für die Zukunft etwas verspricht — da hätten wir die holländischen Portraits.

Jul. Schrader hatte ein Portrait Bismarck's ausgestellt, sehr tüchtig, aber nicht, was wir ein „historisches Portrait" nach dem Vorbilde der größten Meister nennen, die weltgeschichtliche Personen dargestellt haben. Hinter diesem Kopfe leuchtete zu wenig von dem Geist eines Bismarck. Der große blaue Rock des gewaltigen Körpers machte sich im Bilde sehr unangenehm. Auch die Bilder von Tuerlinckx (Brüssel) zeigten in dieser Gattung von Salon-Portraits nichts Hervorragendes von dem bekannten und geschätzten Künstler.

Das große Ideenbild fehlte ganz. Hier hatte kein eingefleischter Realist Anlaß, sich über Reflexions-Malerei, Fresco- oder plastischen Stil zu ereifern. Auch das religiöse Bild fehlte durchaus, sowohl das kirchlich-ideale, was weniger verwunderlich war für Holland und holländische Kunst, als auch das reinmenschlich-religiöse, wie seiner Zeit etwa Rembrandt die Güte, Sanftmuth, Menschenliebe in Anlehnung an die christlich-historischen Vorstellungen auch in Armuth und Niedrigkeit zu verklären gewußt hat. Holland ist außerordentlich religiös. Nirgends in Deutschland oder Frankreich giebt es so viele eigenthümliche oder absonderliche religiöse Parteien oder Sekten nebeneinander, die so charakteristisch ihren religiösen Ueberzeugungen folgen. Was in England literarisch in Joshua Davidson sich geltend gemacht hat, was wir in einer bemerkenswerthen Weise in der deutschen Malerei durch v. Gebhardt vertreten sehen, das fand hier zu unserer Verwunderung durchaus kein Gegenstück.

Ueberhaupt war nur in einem belgischen Meister eine heut zu Tage so außerordentlich wichtige Geistesströmung wiederzufinden. J. van Lerius hat malerisch das Wort: „die Wissenschaft muß umkehren" — gegen die ganze neuere belgische Schule mit einer leider krankhaften Askese in Zeichnung und Kolorit bethätigt. Er führte uns in die Zeit der Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und des deutschen Nazarenerthums zurück. — Front machend gegen eine technische realistische Bravour, die, um einen gewöhnlichen Ausdruck zu gebrauchen, den Inhalt über der Form vergißt, gab de Vriendt (Brüssel) eine Erneuerung der historisch-romantischen Malerei. Es ist keine Nachahmung von Stil und Manier des Leys. De Vriendt's Bilder greifen auf die mittelalterliche epische Darstellung

zurück und erinnern mehr an die Bestrebungen der deutschen Romantiker; nur daß die vollen satten Farben der großen belgischen Meister älterer Zeit ihm zum sicheren Vorbild dienen. Inhalt und Zeichnung ist ihm Hauptsache; Kolorit, Licht und Schatten sollen dienen, nicht vorherrschen. Es ist Reaktion gegen das koloristische Stimmungsbild und den modernen dramatischen Realismus. Dieses nach neuer Gestaltung ringende Bestreben sah man mit Interesse und Freude; nichts von einer krankhaften Umkehr findet sich darin. Es wird eine Erneuerung gesucht mit gesundem Sinn und im Besitz großer malerischer Meisterschaft hinsichtlich aller Anforderungen der Technik.

(Schluß folgt.)

Nekrolog.

△ Carl Heß. † Von den drei kunstgewandten Söhnen des Akademieprofessors Carl Ernst Christof Heß in Düsseldorf, der im Jahre 1806 nach München übersiedelte, ist nun auch der letzte, Carl, heimgegangen. Seine berühmteren Brüder Peter und Heinrich sind schon früher aus dem Leben geschieden. Der Vater, ein ehedem hochgeachteter Stecher, wünschte, der jüngste Sohn solle gleich ihm Stichel und Nadel führen lernen, und dieser fügte sich auch, wenn auch ohne tiefere Neigung, dem Willen des Vaters. Ein hübsch radirtes Blatt nach Ostade weckte schöne Hoffnungen. Bald aber legte Carl Stichel und Nadel bei Seite und griff nach dem Pinsel, wobei ihm sein Bruder Peter und der treffliche Thiermaler Wagenbauer Vorbilder wurden. In der Schilderung des heiteren Lebens im Gebirge stand er neben den besten Künstlern seiner Zeit und seine zahlreichen Genre- und Thierbilder sind voll innerer Wahrheit, Charakterfülle und Poesie.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

R. B. **Deutsche Denkmäler.** In der Abgeordneten-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, welche am 21. und 22. Septbr. d. J. zu Berlin tagte, wurde auch die Frage behandelt: „Was kann Seitens des Verbandes geschehen, um die Inventarisirung, Veröffentlichung und Unterhaltung der Baudenkmäler im Deutschen Reiche zu fördern?“ Nach eingehender Berathung wurde eine Kommission beauftragt, eine Denkschrift zu verfassen, welche an die Reichsregierung mit der Bitte gerichtet werden soll, „dieselbe wolle die Schaffung einer Centralstelle für Inventarisirung und Erhaltung der Deutschen Denkmäler in's Auge fassen.“

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Unter dem Genre nahm auf den letzten Wochenausstellungen das Rococo-Genre eine bevorzugte Stellung ein. Es wird hier von einer Reihe tüchtiger Künstler kultivirt, unter denen wohl Koerle an erster Stelle zu nennen wäre. Der treffliche Künstler, dessen „Blumenregen“ ich jüngst gebührendes Lob spendete, war diesmal nicht vertreten. Dagegen hatten C. M. Roß und Heinr. Lossow, sowie Herpfer die Ausstellung gleichzeitig beschickt. Roß brachte eine im Sofa lesende, weiß gekleidete Dame im Kostüme der ersten Kaiserzeit, griff also etwas über die eigentliche Rococoperiode hinaus; er versteht es mit wenigen Zügen auf's schärfste zu charakterisiren und den Beschauer dadurch lebhaft anzuziehen. Dabei ist seine Zeichnung klar und sein Vortrag sorgfältig, ohne ängstlich zu erscheinen. Lossow's „Ich thue was ich will“, eine junge schöne Dame, die ihrem Verehrer oder Gatten entschiedenste Opposition macht, würde einen noch günstigeren Eindruck machen, ständen die beiden Figuren weniger steif in gleichmäßiger Entfernung von einander und vom Rahmen. Individualisirung und Technik aber ließen nichts zu wünschen übrig. Breling, ohne Zweifel ein Schüler des trefflichen Wilh. Dietz, führt in seinem „Spion“ den Beschauer in die Zeit des dreißigjährigen Krieges zurück und ahmt seinen Meister auch darin nach, daß er sich bei aller Freiheit des Vortrages eines ungewöhnlich spitzen Pinsels bedient. Viel gesunden Humor entwickelte Poeckh in seinem „Darum keine Feindschaft nicht!“ bezeichneten, recht sauber ausgeführten Bilde, auf dem ein zu Arrest gebrachter Herumtreiber dem Polizeidiener beim Eintritt in's Haftlokal noch gutmüthig eine Prise anbietet. Ludw. Thiersch hat für die „glücklichen Stunden“ eines jungen Paares, wie mir scheint, etwas gar zu große Maßverhältnisse gewählt. Für diese große Leinewand ist der Gedanke weitaus nicht bedeutend genug. J. Brandt's „Vedette“, polnische leichte Kavallerie des 17. Jahrhunderts, zeigt alle Vorzüge dieses reich begabten Künstlers, doch ist die Luftperspektive im Mittelgrunde des Bildes in der Weise mißrathen, daß man nicht weiß, ob der Soldat dort über oder hinter dem im Vordergrunde befindlichen steht. Math. Schmidt's „Gratulant“ möchte ich nicht gerade den besten Arbeiten dieses Künstlers beizählen, doch verleugnet sich auch hier das eminente Talent nicht, das ihm so viele Freunde erworben hat. Ich hatte dieser Tage Gelegenheit, ein nahezu vollendetes größeres Bild Schmidt's zu sehen, dessen Stoff wieder dem Bauernleben seiner Heimath entnommen ist. Es verspricht nach allen Seiten hin ein Kapitalbild zu werden. — Das Thiergenre war durch „Hund und Katze“ von Schmitzberger glänzend vertreten, und von den ausgestellten Landschaften möchte ich Willroider's kräftig behandeltes, koloristisch werthvolles „Motiv aus Kärnten“, G. Ullick's liebliche „Partie bei Ruhpolding mit dem Sonntagshorn“ und die „Mühle am Sonnwendjoch“ von Köhnholz nennen, wenngleich letzteres Bild an einer gewissen Unruhe leidet. — Das Porträt war durch das von Gugel charakteristisch gemalte Bildniß des Erzbischofs Dr. Goold von Melbourne in Australien würdig vertreten. — Auch die Plastik bot Namhaftes. Zunächst eine mit vollendetem Rhythmus aufgebaute Brunnengruppe von M. Wiese in Berlin. Der Hauptstadt des deutschen Reiches gebürt der Vortritt in der Plastik, wie München in der Malerei und Wien in der Architektur. Gleichwohl bleiben die bedeutendsten Werke der Berliner Bildhauer in Süddeutschland unbekannt. Um so erfreulicher ist es, wenn ein solcher ausnahmsweise eine süddeutsche Ausstellung und noch dazu mit einem so tüchtigen Werke beschickt. Max Wiese scheint zu den noch jüngeren Künstlern zu zählen, und das abfällige Urtheil, das die Berliner Kritik vor ein paar Jahren über seine Theilnahme an der Konkurrenz zum dortigen Goethe-Denkmal fällte, erweckte keineswegs günstige Hoffnungen. Indeß scheint Wiese seine Zeit gut benutzt zu haben. Seine auf der Muschel schwebende Göttin der Schönheit verdient diesen Namen nicht blos durch den Adel ihrer Züge, sondern auch durch die ideale Anmuth ihrer weichen Körperformen. Zu ihren Füßen sitzen köstliche Amoretten. Die lebensgroße Gruppe bietet von keiner Seite eine auffällige Schwäche und zeigt eine Sorgfalt und Gewandtheit in der Durchbildung, die jedem vielgenannten Künstler Ehre machte. Auch die Ausführung in Erz, wenn ich nicht irre broncirtes Zink, läßt nichts zu wünschen übrig. Unter den modernen Porträtplastikern wird es jetzt Sitte, den Grundsätzen ihrer Kunst zuwider, den Glanzpunkt der Augen plastisch durch eine stiftähnliche Erhöhung in der vertieften Iris anzudeuten. Zu diesem Mißgriff ließ sich auch Strachovsky in seiner sonst ganz guten Büste des Königs Ludwig II. verleiten, die dadurch nur verliert.

B. **Düsseldorf.** Die Ausstellung von Ed. Schulte enthielt jüngst ein vortreffliches Gemälde von Rudolf Jordan, welches sich den bekannten Darstellungen dieses Künstlers aus dem Seemannsleben würdig anreiht. Es betitelt sich „Nach durchwachter Nacht“ und zeigt die junge Gattin eines Schiffers, die am geöffneten Fenster am Lehnstuhl sitzt und thränenden Auges hinausschaut auf das weite Meer, ob denn noch immer nicht das ersehnte Boot sichtbar werden will, welches ihr den geliebten Mann zurückbringen soll. Sorglos schläft das Kind neben ihr in der Wiege, und das Licht des erwachenden Tages kontrastirt in wirksamer Weise mit dem Schein der heruntergebrannten Kerze, wodurch die poetische Stimmung des Ganzen noch wesentlich gehoben wird. So einfach das Motiv im Ganzen auch ist, so fesselnd erscheint es durch die sinnreiche Auffassung und treffliche Behandlung, die bei jedem Beschauer die

tiefste Wirkung hervorbringt Ein gleiches Lob vermögen wir dem großen Bilde von E. te Peerdt leider nicht zu zollen, so gern wir auch die scharfe Charakteristik und die ausgezeichnete Malerei darin anerkennen. Aber der Gegenstand! Wir können nicht denken, daß derselbe für irgend Jemanden Interesse haben kann und möchten ihm die Berechtigung zu einer Darstellung in so großen Verhältnissen entschieden bestreiten. In einem Kloster wird „die Mönchschur" (dies ist der Titel des Bildes) gehalten; wir sehen eine Reihe von Mönchen mit trefflich individualisirten Köpfen, an denen die Erneuerung der Tonsur vorgenommen wird. Ein feister Klosterbruder sitzt gerade unter dem Rasirmesser eines andern; im Vordergrunde wäscht sich ein dritter den frisch rasirten Schädel in gebückter Stellung, so daß der Beschauer gerade die ganze kahle Oberfläche desselben sieht, und die übrigen Mönche sitzen und stehen an den Wänden umher. Bei einem kleinen Bildchen hätten wir das Motiv ruhig hingenommen; hier aber bedauern wir das darauf verwandte Talent, welches eine, der hohen Aufgabe der Kunst würdigere Stoffwahl hätte treffen müssen. Die „Gefangenen von Sedan auf dem Marktplatz von Remilly bei Metz" von Chr. Sell waren ungemein liebevoll durchgeführt und geschickt gemalt; bei diesem Bilde hätten wir indessen gern ein größeres Format gesehen, wodurch die Menge von Figuren und Einzelmotiven mehr zur Geltung gekommen wäre. Unter den Landschaften zeichneten sich C. Hilgers durch ein großes Winterbild, H. Pohle, Ebel und Fahrbach durch Baumlandschaften vortheilhaft aus. — In der Ausstellung von Bismeyer & Kraus erregte B. Vautier's „Abgetrumpft" das meiste Interesse. Am Pfosten eines Gartenthor's lehnt ein herrschaftlicher Livreebedienter und will mit einer drallen Bäuerin ein süßes Zwiegespräch anknüpfen, wird aber von derselben kurz abgefertigt und sieht nun mit lüsternen Blicken der rüstig mit ihrem Korbe Davonschreitenden nach. Die beiden Figuren sind mit der bekannten feinen Beobachtungsgabe des Meisters höchst charakteristisch dargestellt. Der faule, sich langweilende und durchtriebene Lakai bildet einen äußerst wirksamen Gegensatz zu dem frischen, arbeitsamen und unverdorbenen Landmädchen, das keine Zeit zu verlieren und den Mund auf dem rechten Flecke hat; so dürfen wir diese neuste Schöpfung Vautier's wieder mit der ungetheiltesten Anerkennung freudig willkommen heißen. C. Mackeldey brachte ein großes Bild von recht sonniger Wirkung, worin Landschaft und Figuren gleiches Interesse erweckten. Ein alter Dominikaner findet unter einem beschattenden Gebüsche ein schlafendes Savoyardenmädchen und biegt vorsichtig die Zweige auseinander, um dasselbe näher zu betrachten. Wir halten das Gemälde für das Beste, was wir bis jetzt von Mackeldey gesehen, der auch drei recht farbige Aquarelle ausgestellt hatte. Der Dresdener Hofmaler Chountant sandte ein Interieur aus der St. Marcus-Kirche in Venedig ein, welches sich den früher hier ausgestellten Architekturbildern dieses Meisters ebenbürtig erwies. E. Dücker brachte eine Strandlandschaft von bewunderungswürdiger Klarheit der Farbe, und Raßmussen stellte zwei „Skandinavische Landschaften" aus, die in Stimmung und Behandlung ebenfalls lobenswerth erschienen.

Vermischte Nachrichten.

Ueber den aus der Kathedrale von Sevilla entwendeten Murillo berichtet man weiter: Die spanische Regierung hat sofort ihre Agenten im Auslande beauftragt, vor dem Ankaufe des Bildes zu warnen. Der Raub scheint von kundiger Hand ausgeführt zu sein, denn aus dem großen Altarbilde ist nur dasjenige Stück ausgeschnitten, auf welchem der Heilige knieend in betender Haltung dargestellt ist, ohne daß die Nebengegenstände auf dem Bilde beschädigt worden sind. Der Dieb muß sich zur Ausführung seiner That einer Leiter bedient haben, da das große Bild hoch über dem Altare hängt. Auffälliger Weise sind die Gitter, Riegel und Schlösser unversehrt geblieben, und es ist räthselhaft, wie der Raub hat ausgeführt werden können, da sich des Nachts stets ein Kaplan, zwei Wärter und zwei große Hunde in der Kirche eingeschlossen befinden. Der Werth des Murillo'schen Meisterwerks, welches auf über eine Million Thaler geschätzt wird, ist völlig vernichtet. Hoffentlich gelingt es, des Räubers habhaft zu werden, dem es übrigens schwer fallen dürfte, das Bild zu verkaufen, da keine öffentliche noch Privatgalerie es wagen wird, ein allgemein bekanntes Meisterwerk zu erwerben. — Ein zu Sevilla erscheinendes Blatt, „El Espanol", meldet den Diebstahl in folgender Weise: „Ein unerhörter Vorfall, der als ein wahres Unglück betrachtet werden kann und die katholische und künstlerische Bevölkerung von Sevilla mit Unwillen erfüllt und auf Alle, die davon hören, denselben Eindruck machen wird, hat sich gestern Morgens, oder wie man glaubt, in der Nacht vorher, in der Kathedrale zugetragen. Jedermann kennt das herrliche Bild: „Der heilige Antonius von Padua", das sich in der Taufkapelle befand und von dem göttlichen Pinsel Murillo's herrührt, ein Bild, das als eines der ersten der Welt betrachtet wird. Dieses unschätzbare Juwel, das auf keine Weise ersetzt werden kann, fand man gestern Morgens in barbarischer Weise verstümmelt. Der ganze Theil des herrlichen Gemäldes, das die Gestalt des heiligen Antonius enthielt, der knieend das Kind Gottes in seinen Armen aufnimmt, ist verschwunden, und zwar, wie man annehmen kann, mit sicherer Hand herausgeschnitten. Dies ist bereits der dritte Raub, der seit Kurzem in der großen Kathedrale ausgeführt worden ist. Es ist zu hoffen, daß die bereits eingeleitete Untersuchung diesmal ein besseres Ergebniß herbeiführen werde, als bei den früheren Diebstählen an dem nämlichen Orte."

R. B. **Im großen Saale des Rathhauses zu Nürnberg** hängt bekanntlich ein großer (4 Meter hoher), in den Formen der edelsten Renaissance sehr reich durchgebildeter Kronleuchter (publicirt in Spemann's Kunsthandwerk. Bd. I, Taf. 73) von vergoldetem Holze, das Hauptwerk des im Jahre 1619 gestorbenen Nürnberger Meisters Hans Wilhelm Behem. Da derselbe zur Beleuchtung des großen, oft für Koncerte benutzten, Saales nicht ausreichte, und der bisher zur Aushülfe dienende Beleuchtungs-Apparat dieses Kronleuchters und des Saales durchaus unwürdig war, hat der Magistrat von Nürnberg zwei ähnliche, jedoch etwas kleinere Kronleuchter der Art anfertigen lassen, welche kürzlich vollendet und ihrer Bestimmung übergeben wurden. Sie sind, nach dem Entwurfe und unter der speziellen Leitung des Prof. Fr. Wanderer ausgeführt, die würdigsten Seitenstücke des alten Originals.

‡‡ **Für die Leitung der Ausgrabungen in Olympia** ist folgendes Personal in Aussicht genommen: 1) ein in Berlin bestehendes Direktorium von drei Personen, einem Gelehrten, einem Techniker und einem Ministerial-Beamten. 2) ein an Ort und Stelle befindliches Komité, welches aus einem Architekten und einem Archäologen besteht. Der Erstere hat die technischen Arbeiten zu leiten. Der Zweite führt das Ausgrabungs-Journal. Einer von ihnen fungirt als Kommissar der deutschen Regierung bei der griechischen Regierung. Der Architekt erhält einen, besonders im Feldmessen geübten, Assistenten. 3) ein Oberaufseher der Arbeiter, ein Koch und ein Diener. 4) Diesem angestellten Personal werden ohne Zweifel verschiedene Gelehrte und Künstler zeitweise freiwillig sich anschließen. Von der Regierung des deutschen Reiches sollen vorerst 57,000 Thlr. zum Zwecke der Ausgrabungen auf Stelle der Altis zu Olympia zur Verfügung gestellt werden. Diese Summe ist auf Grund einer ausführlichen Denkschrift, welche die Professoren Dr. E. Curtius und Baurath F. Adler nach eingehender Lokal-Untersuchung ausgearbeitet haben, angenommen worden.

J. P. R. **Raffael's Violinspieler.** Das seit Monaten verbreitete und auch in dieses Blatt übergegangene Gerücht, welches Raffael's Meisterwerk aus der Galerie des Palazzo Sciarra nach England wandern ließ, hat sich als unbegründet herausgestellt. Zu seiner Verbreitung hat aber der Fürst selbst, oder haben wenigstens seine Beamten Veranlassung gegeben. Das Bild befindet sich noch in dem Palast des Prinzen am Corso in Rom. Nach dem Vorgange der Fürsten Massimo und Chigi, welche die Kunstschätze ihres Fideicommisses unzugänglich gemacht haben (aus dem Grunde langjähriger Familientrauer wird das Betreten der unbewohnten Villa Massimo mit den berühmten Fresken von Schnorr ꝛc. verweigert), hat jetzt auch der Prinz Sciarra den Zutritt zu seiner Galerie allen, die ihm nicht persönlich bekannt sind, unmöglich gemacht, die Perlen seiner berühmten Sammlung aber in die Privatgemächer vertheilt. Den Violinspieler aber hat das Loos getroffen, sein Schlafzimmer zu zieren. Wenn uns dies nicht veranlaßt, auf ein besonderes Wohlgefallen des Besitzers an diesem seinen Erbstück zu schließen, so ist es darum, weil die Annahme näher liegt, er habe so der Schaar kopirender Damen es von vorn herein unmöglich machen wollen, dem Heiligthume zu nahen.

B. Der Historienmaler Karl Bertling in Düsseldorf hat zwei allegorische Wandgemälde in Wachsfarben ausgeführt, welche ein Privathaus in Bonn schmücken sollen. Jedes derselben ist zehn Fuß breit und elf Fuß hoch. Das eine Bild stellt die Nacht dar, eine edle Frauengestalt auf kräftigem Rappen, die auf dem Schoße zwei liebliche Kinder hält, das eine im Todesschlaf, das andere im leichten Schlummer. Mit der rechten Hand breitet sie ihren Schleier aus, in dessen weiten Falten die Genien des Traumes ihr Wesen treiben, während andere Genien mit Sternfackeln über ihrem Haupte schweben. Die Zügel des Rosses hält Hesperus, ein schöner Jüngling, und vorauf zieht die Poesie mit der goldenen Lyra, welche so gerne in der nächtlichen Stille deren Saiten rührt. Das andere Bild personificirt den Morgen. Aurora steigt in blühender Schönheit zur Erde und begrüßt dieselbe mit ausgebreiteten Armen. Horen und Genien umschweben sie im leichten Reigentanz, Freude und Erquickung bereitend, indem sie theils aus goldener Kanne den Segen auf die Erde herabträufeln lassen, theils Rosen und Früchte herniederwerfen. Die Auffassung in beiden Gemälden ist äußerst keusch und edel und verdient volles Lob, welches wir auch der malerischen Ausführung zuerkennen müssen, die an Ort und Stelle jedenfalls erst zur vollen beabsichtigten Wirkung gelangt, da sie sich möglichst bestrebt, den Eindruck von Frescobildern hervorzubringen, was wir auch durch den Zweck der Darstellungen gerechtfertigt finden. Die Gemälde, welche kurze Zeit bei E. Schulte ausgestellt waren, haben uns um so mehr interessirt, als man in Düsseldorf nur selten Gelegenheit findet, eine so umfangreiche und bedeutsame Schöpfung höhern Stils entstehen zu sehen.

Vom Kunstmarkt.

* Die neuen Braun'schen Photographien der Farnesina machen in Kunstkreisen begreifliches Aufsehen. Außer der Architektur der Peruzzi'schen Villa und den durch frühere Aufnahmen bereits zugänglich gewordenen Malereien der unteren Räume tritt uns hier zum ersten Mal der ganze reiche Bilderschmuck des oberen Stockwerks in trefflicher Nachbildung vor Augen: Peruzzi's und Giulio Romano's, hauptsächlich aber Sodoma's Fresken, Alexander und Roxane und die Familie des Darius. Von letzteren liegen uns die Aufnahmen in mehreren Formaten vor. So werthvoll übrigens die Bereicherung unseres Anschauungsmaterials ist und so freudigen Dank wir dem thätigen Adolf Braun dafür schulden, daß er den Schleier des Geheimnisses von den oberen Sälen der Farnesina gelüftet hat, so entschiedenen Tadel verdient die Verstümmelung, welche einzelne der prachtvollen Aufnahmen im Atelier des Photographen haben über sich ergehen lassen müssen. Wahrscheinlich des Kartonformates wegen hat man dieselben rücksichtslos beschnitten. Am ärgsten wurden die großen Detailblätter nach Sodoma's Alexander und Roxane von dieser Operation mitgenommen.

Gemälde-Auktion R. Lepke in Berlin. Am 24. Nov. ging in dem genannten Auktionslokale die Versteigerung einer kleinen, aber interessanten Gemäldesammlung moderner Meister vor sich. Dabei befand sich ein Bild von Kaulbach: „Drei knieende Kinder", die bekannte Gruppe aus seinem Bilde im Treppenhaus des Berliner Museums: „Die Zerstörung Jerusalems", fleißig durchgeführt und mit dem Monogramm bezeichnet. Das Beste hat entsprechende Preise erzielt, deren einzelne wir hier notiren. Nächstens kommen drei Sammlungen zum Verkauf, zwei mit modernen Bildern (Elderhorst und Elsner) und eine mit Gemälden alter Meister (Hostmann).

W. v. Kaulbach: Die drei knieenden Kinder . .	Thlr.	700
Fr. Voltz: Weidendes Rindvieh	„	550
O. Pilz: Die neueste Kriegsnachricht	„	330⅓
J. P. Hasenclever: Großvaters Geburtstag .	„	102
W. Gentz: Landschaft mit Architektur	„	115
C. E. Böttcher: Blumen auf den Weg gestreut	„	145
L. Jüterbock: Columbus im Kloster la Rabida	„	320
C. Hübner: Bauernschenke	„	207
Baron P. v. Tiesenhausen: Fluth bei Wangeroge	„	121

Bitte.

Mit einer eingehenden Arbeit über den berühmten Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamnitzer und seine Werke beschäftigt, würde ich für jeden Nachweis über noch vorhandene Arbeiten dieses Künstlers sehr dankbar sein.

Nürnberg, im November 1874. R. Bergau.

Korrespondenz der Redaktion.

Die geehrten Herren Mitarbeiter, welche Referate über Bücher übernommen haben, werden höflichst ersucht, ihren Verpflichtungen nachzukommen oder die Recensionsexemplare zurückzusenden. — Herrn H. St., Architekt in Stuttgart: Besten Dank; wurde dem Verfasser des Aufsatzes mitgetheilt.

Inserate.

Im Verlage von **Klimsch & Co. in Frankfurt a. M. und Wien** erscheint in rascher Folge das bei J. Veith in Carlsruhe begonnene Werk (22)

Beiträge zur Kenntniss
der
Architektur des Mittelalters in Deutschland
von **Rudolf Redtenbacher.**

in Lieferungen à 6 Blatt, Original-Autographien, gr. Folioform.

Preis per Lieferung 20 Sgr. oder 2 Mark.

Ueber den Nutzen und Werth einer so ausserordentlich reichhaltigen Sammlung bisher wenig oder gar nicht bekannt gewordener Motive von deutschen Baudenkmalen wird Niemand im Zweifel sein, welcher entweder der Baupraxis oder Kunstforschung seine Studien widmet. — Die Anordnung des Stoffes im vorliegenden Werke gestattet eine vergleichende Uebersicht der dargestellten Objecte und sind den Figuren die Ortsnamen und Baujahre beigefügt, sowie auch durch eingeschriebene Maasse die wirklichen Grössenverhältnisse veranschaulicht. Auf diese Weise ist dies Werk ein vielseitig nützliches.

Bei S. Hirzel in Leipzig ist soeben erschienen: (23)

Darstellungen
aus der
Sittengeschichte Roms
in der Zeit
von August bis zum Ausgang der Antonine.
Von
Ludwig Friedlaender,
Professor in Königsberg.

Zweiter Theil.

Dritte, vermehrte Auflage. gr. 8. Preis: 3½ Thlr.

Inhalt: Das Verkehrswesen. — Die Reisen. — Die Schauspiele.

Früher sind erschienen:

Erster Theil. Vierte, vermehrte Auflage. gr. 8. Preis: 3⅓ Thlr.

Inhalt: Die Stadt Rom. — Der Hof. — Die drei Stände. — Der gesellige Verkehr. — Die Frauen.

Dritter Theil. gr. 8. Preis: 3 Thlr.

Inhalt: Der Luxus. — Die Künste. — Die schöne Literatur. — Die religiösen Zustände. — Die Philosophie als Erzieherin zur Sittlichkeit. Der Unsterblichkeitsglaube.

Preis des vollständigen Werkes in drei Bänden: 10 Thlr. Eleg. geb. 11⅓ Thlr

---

In **Ferd. Dümmler's** Verlagsbuchhandlung (**Harrwitz & Goßmann**) in Berlin ist soeben erschienen: (24)

Luise, Königin von Preußen.
Von Friedrich Adami.

Siebente vermehrte Auflage. Mit dem Bildniß der Königin und einem Facsimile der Namens-Unterschrift. 8. eleg. geh. 1 Thlr. 15 Sgr., in engl. Einband 2 Thlr.

Die erste Ausgabe kam aus der Feder der Frau **v. Berg**, der Freundin und Gesellschafterin der Monarchin. Dem Verfasser war es vergönnt, neue Briefe der Königin, „unverwelkliche Herzblätter aus dem Lebensbuche der königlichen Dulderin" mitzutheilen.

Diese neue Auflage ist wiederum sorgfältig durchgearbeitet, durch mannichfaltige Zusätze wesentlich bereichert und ihrer eleganten Ausstattung wegen, welche durch ein dem Buche vorgesetztes schönes Bildniß der Königin aus deren jüngeren Jahren, das die Anmuth ihrer Erscheinung besonders glücklich zum Ausdruck bringt, noch erhöht wird, namentlich zu Festgeschenken zu empfehlen.

Bei **S. Hirzel in Leipzig** ist erschienen: (19)

GESCHICHTE
der
Italienischen Malerei
von
J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE.

DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE
BESORGT VON
Dr. MAX JORDAN.

(Mit Holzschnitten von H. Werdmüller.)

gr. 8. Bd. I—V. Preis 20⅔ Thlr.

Der sechste Band ist im Druck.

Große Bücher-Auktion bei **Lepke** in Berlin **am 4. Januar 1875.** — (3000 Nummern) viele Werke aus dem Kunstgebiete. — Verzeichnisse, à 5 Sgr. franco, versandt von **J. Stargardt** in Berlin, 53, Jägerstr. (26)

Germanisches
National-Museum.

Große Lotterie von Kunstgegenständen, 300 Gewinne. Werke der berühmtesten Künstler. 7 eigenhändige Arbeiten Ihrer k. k. Hoheit der Frau Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preußen.

General-Agentur für den Verkauf der Loose à 3 Reichsmark: **Bankhaus Horwitz & Marcus in Nürnberg,** welches **Bewerbungen um Agenturen** entgegennimmt. (27)

Bei *S. Hirzel* in *Leipzig* ist erschienen: (20)

Die Physiologie der Farben
für
die Zwecke der Kunstgewerbe,
auf Anregung
der Direction des kais. österr. Museums für Kunst und Industrie
bearbeitet von
Dr. Ernst Brücke.
(Professor an der Wiener Universität.)

Mit 30 in den Text gedruckten Holzschn. gr. 8. Preis 2 Thlr.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Die Galerie
zu
KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 10½ Thlr.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 20 Thlr.

Hierzu 2 Beilagen von J. A. Barth in Leipzig und Ebner & Seubert in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

18. December.



Nr. 10.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

II.

Lichtdruck und Farbendruck scheinen sich auf dem diesjährigen Weihnachtsmarkte um die Palme zu streiten. Dem ersteren wäre mitunter etwas mehr Licht, dem letzteren etwas weniger Farbe zu wünschen. Von den Fortschritten des photographischen Druckverfahrens legt ein beredtes Zeugniß „Was der Mond bescheint" (Stuttgart, Rommel) ab, eine Sammlung von Mondscheinbildern von Hugo Knorr mit begleitendem poetischem Texte von Carl Weitbrecht. Die in größtem Quartformat ausgeführten Blätter machen einen dem lithographischen Kreidedruck täuschend ähnlichen Eindruck, nur sind die Schattenmassen auf einzelnen Blättern bisweilen gar zu schwer und undurchsichtig, was wir wohl mehr auf Rechnung der Technik der Vervielfältigung, als auf die der Zeichnung zu bringen haben. Die Scenerie, die uns der Künstler vorführt, wechselt zwischen Wald und Wiese, Dorf und See, Berg und Thal. Die Vorgänge, die den Blättern Stimmung geben, kommen in dem Figürlichen nicht sehr lebhaft zum Ausdruck. Was der Mond hier bescheint, ist meist das unheimlich Düstere, Lichtscheue, Grausige. Nur ein einziges Mal lächelt er einem Liebespaare. Das letzte Blatt „Morgendämmerung" mit dem Meßner, der zur Burghöhe hinaufsteigt, ist in der Wirkung des fahlen Morgenlichts, mit dem das Mondlicht streitet, vorzüglich gelungen und auch in der Komposition das ansprechendste der Sammlung. — Ebenfalls durch Lichtdruck hergestellt ist eine neue wohlfeile Ausgabe der „Schönen Melusine" von Schwind (Stuttgart, Neff); sie wird den zahlreichen Verehrern des Meisters, die mit ihrer Börse zu Rathe gehen müssen, eine willkommene Erscheinung sein. Schade, daß die Verlagshandlung sich nicht hat entschließen können, dieß schöne Werk in Holzschnitt ausführen zu lassen. Nur auf diese Weise könnte es zu verdienter Popularität gelangen. Dabei müßte indeß die Uebersetzung aus dem Aquarell in das Xylographische von einer leichteren und glücklicheren Hand besorgt werden, als diejenige ist, von der die kürzlich in der Illustrirten Zeitung gebrachten Proben herrühren.

Als eine bemerkenswerthe Leistung des Lichtdruckes ist ferner zu erwähnen: „Der Zwinger" in 16 Blättern Doppelfolio mit Text von Hermann Hettner (Leipzig, Seemann), zur Hälfte Aufnahmen nach der Natur, welche das blühende Leben dieses lustigen architektonischen Festgedichts verdeutlichen, zur Hälfte Uebertragungen einzelner Stiche aus dem großen, jetzt fast ganz verschollenen Kupferwerke des genialen Pöppelmann. (Vergl. Zeitschrift, IX, 239 ff.)

Das schmollende Elsaß hat die Photographie zum heitern Lächeln gezwungen. G. M. Eckert hat der spröden Schönen ihre Reize abgelauscht, und die 52 „Bilder aus dem Elsaß", die er uns mit Text von J. Euting in einem gediegenen Prachtbande vorlegt (Heidelberg, Bassermann), werden nicht wenig dazu beitragen, die Wanderlust nach den Vogesen zu lenken. Wie herrlich müssen sich diese Waldthäler mit ihren verfallenen Burgen, diese alten Städte mit ihren stattlichen Rath- und Bürgerhäusern, ihren Kirchen und Kapellen erst ausnehmen, wenn sie in volles Sonnenlicht getaucht erscheinen, da sie selbst unter dem grauen Schleier der Photographie zu immer neuer Betrachtung

herausfordern. Den Lesern dieser Zeitschrift wird die patriotische Gabe vielleicht noch ganz besonders willkommen sein, da sie durch die „Elsässischen Streifzüge“ bereits an vielen Orten heimisch sind, die uns hier im Bilde vorgeführt werden.

Um mit der Photographie vollständig abzurechnen, wagen wir einen kühnen Flug auf Faust's Zaubermantel und lassen uns auf die Bretter nieder, „die die Welt bedeuten.“ Vor uns liegt die erste Lieferung von Kreling's Faustbildern mit zwei photographischen Blättern, die Hauptperson im Studirzimmer und Gretchen auf dem Kirchgange zeigend. Der beigegebene Text enthält Widmung, Vorspiel und Prolog mit reichen Initialen, Textbildern und Schlußstücken in Holzschnitt ausgeführt (München, Bruckmann), Die ganze Ausstattung dieser Folio-Ausgabe des Goethe'schen Meisterwerkes zeigt eine monumentale Würde, eine durchaus gediegene Schönheit, die begierig auf die Fortsetzung macht. Das vollständige Werk soll 16 Hauptbilder in Photographien und gegen 80 Holzschnitte enthalten. Nach dem Erscheinen des Ganzen wird darauf zurückzukommen sein.

Der Farbendruck ist dieses Jahr wieder durch eine Anzahl vorzüglicher Leistungen auf landschaftlichem Gebiete vertreten. Wir nennen zuerst die Schlußlieferung der Hildebrandt'schen „Aquarelle“ (Berlin, R. Wagner), die weiter nichts bedauern läßt, als daß sie den Schluß des ebenso großartigen wie prächtigen Unternehmens bildet, welches nun in 34 Blättern abgeschlossen vorliegt und ebenso dem Verleger wie den Chromolithographen R. Steinbock und W. Loeillot zur Ehre gereicht. Dem verstorbenen Meister ist damit ein Monument errichtet, wie es sich herrlicher nicht denken läßt. Die Blätter der Schlußlieferung zeigen uns eine Straße in Alexandrien mit einem Minaret im Hintergrunde von ungemein flotter Behandlung, die Hafenstadt Colombo auf Ceylon mit einem etwas ödem Vordergrunde, wie ihn Hildebrandt liebt, um der Ferne einen um so größeren Reiz zu verleihen, endlich zwei Ansichten aus China, eine Brücke bei Peking, die über ein stilles, schilfbewachsenes Gewässer führt, und den Hafen von Foo-choo-foo, deren beider Hintergrund die sanften Wellen eines fernen Gebirgszugs abschließen.

Gleichzeitig hat dieselbe Verlagshandlung ein neues verwandtes Unternehmen begonnen, von welchem die erste Lieferung sich mit sechs Farbendrucken präsentirt. „Malerische Reiseziele“ benennt sich diese Sammlung von Veduten, die Eugen Krüger auf seinen Reisen im Norden und Süden, im Osten und Westen Europa's gesammelt hat. Man darf diese schönen Blätter nicht in unmittelbaren Vergleich mit den orientalischen Scenerien Hildebrandt's bringen, sonst hat man das Gefühl eines leisen Fröstelns. Sorgfalt und Mühe sind bei Krüger viel größer als bei Hildebrandt, aber es fehlt die Unmittelbarkeit der Uebertragung des Natureindruckes in die Sprache der Kunst, die fest entschlossene Pinselführung, die nur den Gesammteindruck zum Ziele hat. Immerhin können wir uns des Anblicks seiner Reisefrüchte freuen, die gar mannigfaltiger Art auch in der Beleuchtungsweise dem Spruche „varietas delectat“ gerecht werden. Vom Hardanger Fjord in Norwegen, den wir in der Abendsonne sehen, führt uns der Künstler nach der Insel Wight in die Fresh-water-Bay, deren düstere Felsmassen das Mondlicht umspielt, von dort an die Ufer des Chiemsees in gedämpfter Morgenluft, weiter in den Hafen von Venedig, der sich von S. Maria della Salute bis zum Dogenpalast vor uns ausbreitet; den Vordergrund beleben Fischerbarken, deren eine mit ihrem feuerrothen Segel einen lebhaften Farbeneffekt in den grauen Ton der schwülen Luft bringt. Von dort geht es nach der Isola bella am Lago Maggiore und endlich nach dem Hafen von Monaco, das wir, am Fuße eines prachtvollen Oelbaums stehend, auf seiner Felsenhöhe vor uns liegen sehen.

Wir schließen diese Gattung von Prachtwerken mit dem verdienstvollen Unternehmen der Verlagshandlung von Fr. Bruckmann in München, die Rottmann'schen „Arkadenfresken“ in Farbendruck zu publiciren. Ein in diesen Blättern vor Jahren beredt ausgesprochener Wunsch ist damit Wirklichkeit geworden. Auch bei diesem Werke hat wie bei den beiden vorigen R. Steinbock in Berlin die Chromolithographie übernommen, und nach den uns vorliegenden drei Blättern, Tivoli, Scylla und Charybdis, Taormina, verspricht der Farbendruck eine Leistung, die an Treue der Wiedergabe der Originale nichts zu wünschen übrig läßt.

Wie gewöhnlich so hat auch dies Mal der Kupferstich das Wenigste zur Versorgung des Weihnachtsmarktes beigetragen, und von dem Wenigen ist eine größere Publication nur in Bezug auf den Text deutschen Ursprungs, während die Kupfer von Frankreich importirt wurden. Wer sich an Doré müde gesehen, wird die mit weniger Phantasie aber größerem Ernst und strengerer Zeichnung ausgeführten Kompositionen von Bida zu den vier Evangelien gewiß gern einer längeren Betrachtung würdigen. Die von Flameng und anderen Stechern ausgeführten Radirungen nach den Bida'schen Zeichnungen sind meisterhaft behandelt, und so begrüßen wir denn die ursprünglich bei Hachette & Co. in Paris erschienenen Blätter auch in der Hülle des deutschen Bibeltextes (Bremen, Müller) als eine Erscheinung, an der man sich erfreuen und zugleich lernen kann. Bida gehört zu den orientalisirenden Darstellern der heiligen Geschichte, die auf Grund von eifrigen Lokalstudien sich an die Arbeit gemacht. Daß dabei der äußeren Wahrheit mitunter mehr Rechnung getragen ist als der

inneren, daß die Scenerie und das Kostümliche gegen das seelische Element oft vorwiegt, ist nicht zu verwundern. Die Auffassung des Künstlers hat eine Tendenz zum Süßlichen und streift mitunter an das Theatralische. Die volle Wärme der Empfindung, die dem deutschen und protestantischen Gemüthe vor Allem Hauptsache ist, spricht nicht aus seinen Gebilden. Indeß haben sie etwas auch uns Deutsche Ansprechendes in ihrer schlichten Würde und Gediegenheit, und die klare, abgemessene Kompositionsweise giebt dem Vortrag eine ernste, feierliche Haltung, die dem Wesen des Stoffes gerecht wird.

Hier wollen wir unter den französischen „Étrennes 1875“ zweier Prachtwerke gedenken, die durch die musterhafte typographische und künstlerische Ausstattung und nicht minder durch ihre — Billigkeit unsern Neid und unsere Bewunderung erwecken. Das eine ist Louis Veuillot's „Jesus-Christ“, das andere Paul Lacroix's „XVIIIme siècle“: zwei dem Gedankenkreise nach sehr weit von einander verschiedene Bücher, die aber von der Verlagshandlung (Firmin Didot in Paris) mit so gleichmäßiger Opulenz ausgestattet sind, daß das galante Frankreich sich in dem ersten ebenso gern heimisch machen wird wie das fromme in dem zweiten. Das Buch Lacroix's fügt den 350 Holzschnitten nach Watteau, Boucher, Lancret u. s. w., welche den Text zieren, 21 in den blassen Farben des vorigen Jahrhunderts gedruckte Chromolithographien hinzu. Das Veuillot'sche Werk verfügt außerdem über das beneidenswerthe Hülfsmittel der Heliogravure Amand-Durand, mittelst welcher mehrere Stiche von Marc Anton u. A. trefflich reproducirt erscheinen. Papier, Druck, Holzschnitte u. s. w., endlich der Einband und selbst das Vorsatzpapier: Alles ist von gleicher Schönheit, den deutschen Verlegern, Buchdruckern und Buchbindern als Muster nicht warm genug zu empfehlen. Beide Bücher zusammen kosten noch nicht einmal zwanzig Thaler! So producirt freilich nur eine Nation, welche wirklich den Weltmarkt zur Verfügung hat.

Auch eines englischen Buches mag hier Erwähnung geschehen, das durch seine schöne Ausstattung die Augen auf sich zieht: „Michael Angelo Buonarroti. The story of his life and labours by Charles Christopher Black“ (London, Macmillan & Co. 1875). Der Verfasser macht nicht den Anspruch, eine neue Biographie des Meisters bieten zu wollen. Wer könnte das auch jetzt unternehmen an der Schwelle des Jubiläumsjahres, welches uns die längst erwarteten archivalischen Quellen zur Lebensgeschichte Michel Angelo's zu erschließen verspricht! Black schrieb aus lebendigen Reise-Erinnerungen ein bequem lesbares Buch nieder, welches das Interesse seiner Landsleute von Neuem auf den großen Florentiner hinlenken soll. Zahlreiche Photographien, zum Theil nach den Originalen, zum Theil nach Stichen sind dem Buche beigegeben.

Nach Deutschland zurückblickend hätten wir noch der Fortführung der „Shakespeare-Galerie“ (Leipzig, Brockhaus) zu gedenken, welche bis zur 8. Lieferung gediehen ist und in den beiden 1874 erschienenen Heften Illustrationen zu Heinrich V., Antonius und Kleopatra, Heinrich VI., 1. Thl., Othello, Viel Lärmen um Nichts und dem Wintermärchen von Pecht, Spieß, Hofmann und Adamo in Stichen von Goldberg, Schmidt und Bauer mit erläuterndem Text von Pecht enthält.

Verwandter Art, das heißt zur Dichtung den künstlerischen Kommentar liefernd, sind die „sinniger Betrachtung gewidmeten“ Blätter, welche Wilhelm Georgy zu dem bei J. Guttentag in Berlin unter dem Titel „Natur und Herz“ in kl. Quart erschienenen Album geliefert hat. Wenn auf dem Titel diese Blätter als Kupferradirungen bezeichnet sind, so sollte man fast an einen Druckfehler glauben, denn die Ausführung ist bis in das kleinste Detail hinein so sorgsam und fein, dabei von einer so metallenen Schärfe, daß man Stahlstiche vor sich zu haben glaubt. Die Natur sieht bei dem liebenswürdigen Landschafter immer allerliebst, nett und niedlich aus, wie etwa wenn man sie durch ein Verkleinerungsglas anschaut, und man muß es dem Künstler lassen, daß er in dieser Art von Naturschilderung, die nur durch die schärfste Lupe, die unerschütterlichste Geduld und die sicherste Hand zu Stande gebracht werden kann, einzig und unübertroffen dasteht. Mit dem Prinzipe, dem er folgt, wollen wir hier nicht rechten, auch nicht allzu kritisch die bewegten Elemente, Wasserstürze und Wellenschlag, die Lichtphänomene und das Verhältniß der menschlichen Gestalten zu der landschaftlichen Umgebung auf die Probe stellen. Das Werk in seiner geschmackvollen typographischen Ausstattung, seinem delikaten, zart ornamentirten Einbande gehört zu den freundlichsten Gaben der literarisch-artistischen Produktion und wird wenn in zierlichen, gewiß in rechten Händen sein.

Zum Schluß machen wir alle diejenigen, welche sich für die dauernde Erhaltung des schönen, von Siemering bei Gelegenheit der Siegesfeier in Berlin entworfenen Frieses interessiren, darauf aufmerksam, daß derselbe, in drei Blätter getheilt, in Kartonstich von H. Römer bei Fr. Bruckmann in Berlin erschienen ist.

S.

Die Kunstausstellung in Amsterdam.

II.

(Schluß.)

Am bedeutsamsten in der Historien-Malerei specifisch modernen Stils, von den Holländern ganz vernach-

läſſigt, traten hervor C. Becker (Berlin) und Emile Levy (Paris). Becker's Bild zeigte die Höhe der neuen deutſchen koloriſtiſchen Schule. Das Bild „Bianca Capello“ iſt mit eminenter Meiſterſchaft gemalt. Doch das Pſychologiſche tritt vor der Technik des eigentlichen Kolorits zurück, wie das Gewöhnlichere vor dem Außerordentlichen. Und doch muß darin nach der Größe des Bildes, Wahl und Behandlung des Stoffes, der eigentliche Schwerpunkt liegen. Immer glitt unſer Blick wieder auf Sammt und Atlas, auf das Kardinalsgewand und das Tigerfell und bewunderten wir die Kraft und die mit den Schwierigkeiten ſpielende Kühnheit der Technik, ſtatt aus dem Seeliſchen heraus den ganzen Vorwurf zu erfaſſen. Levy trat mit dem mythologiſchen Genre auf, in welchem er ſeinen Ruf gewonnen hat: Liebe und Thorheit nach der Fabel des Lafontaine, glatt, fauber, in zarter, matter Farbe. Die feine Abwägung der Mittel, die mit dem Raffinement nobler Blaſirtheit geübte Zurückhaltung verräth den kundigen franzöſiſchen Meiſter. Wir hätten dabei viel über eine gewiſſe Art der franzöſiſchen Malerei zu ſagen: genug, daß wir die Kraft der Schönheit oder der friſchen Sinnlichkeit vermißten und daß dieſer Amor, eine zur erſten Blüthe drängende nackte Geſtalt, ein Knabe, wie die Nacktheit zeigte, durch fein mädchenhaftes Geſicht und den myſtiſch verſchleierten Blick etwas Unnatürlich=Zwitterhaftes für uns hat. Es iſt Waldlandſchaft dabei, aber es iſt nicht Waldes= und Roſenduft, was aus dem Bilde ſtrömt, ſondern ein zwar anſcheinend matter, aber ſehr narkotiſcher und ſicherlich nicht ganz geſunder modiſcher Parfüm. Ein zweites Bild Levy's zeigt eine nackte Poelenburg'ſche Geſtalt mit modernem Kopf. Man begreift, daß darin Wirkung liegt. Claude Jacquaud (Paris) hatte ein großes Bild ausgeſtellt: Freikauf Gefangener von einem Marokkaniſchen Seeräuber durch Mönche. Auffaſſung, Charakteriſtik, techniſche Ausführung haben uns kein beſonderes Intereſſe abgewonnen. Es war der ältere Horace Vernet=Stil ohne deſſen Kraft und Lebendigkeit. Das Bild „Verbannte“ von Mw. Fanny Geefs (Brüſſel) erinnerte durch die Art, wie Schönheit und Gefühl angeſtrebt und ausgedrückt war, an den Idealismus der älteren Düſſeldorfer. Man konnte ſich freuen, auch ſolchen Idealismus einmal wieder zu ſehen. Doch ließen auch hier die Darſtellung des Seeliſchen und die Kompoſition zu wünſchen übrig. Landelle (Paris) war nicht glücklich vertreten, um danach ſeinen Ruf völlig zu würdigen. Das kleine Bild (türkiſche Tänzerin) zeigte am meiſten ſeine Vorzüge. Ueber Jan van Beers (Antwerpen) „Hoch die Geuſen“ genüge die Bemerkung: keck und ſo abſonderlich, daß der Geuſe wie ein Wahnſinniger dargeſtellt iſt. Herr van Beers ſcheint in ſeiner Art Wiertz erſetzen zu wollen in Originalität. Wir kennen nur dieſes Bild von ihm und können danach nicht urtheilen, welche Kraft hinter ſeiner Abſonderlichkeit und Kühnheit ſteckt, die hier in's Burleske ſich outrirt hat. Luminais (Paris) war durch ſeine „Heimkehr von der Jagd im alten Gallien“ für uns unerquicklich, franzöſiſch outrirt in Zeichnung und Kolorit in einer Manier, für die wir keinen Sinn haben. A. Struys (Antwerpen) konnte gegen A. von Cramer (Düſſeldorf) und Frl. Mary Caſſat (Paris) zwei große maleriſche Strömungen zur Anſchauung bringen. In den Landſchaften kehrte dies wieder: hier eine Reihe von Landſchaften der neuen, möglichſt farbloſen Art und dagegen dort das Bild von Phlippeau: italieniſche Landſchaft mit Staffage. Einerſeits die Beſtrebungen der Farben=Virtuoſität, die auf möglichſt wenigen und mit Vorliebe ſtumpferen Farben, auf Grau oder Blau und Grün ihr Bild gründet. Dagegen neuerdings eine beſondere Reaktion, welche bunte, lichte Farben liebt, auf Paul Veroneſe's Lieblingsfarben zurückgreift und auch die Landſchaft im Gegenſatz zur Klexmethode fein, zart und bunt liebt. Im größeren Genre zogen Brunet=Houard (Fontainebleau) und A. Lasch (Düſſeldorf) zumeiſt die Aufmerkſamkeit auf ſich. Der Bretagner Meiſter hatte ein ausgezeichnetes Bild ausgeſtellt: „Walachiſche Bärenführer, in einer bretagniſchen Hafenſtadt landend“. Die Thiercharakteriſtik iſt herrlich, immer wieder zur Freude und Bewunderung hinreißend. Lasch hatte die ſchon erwähnte „Gefangennehmung eines Franc=Tireur“ gewählt, ſehr tüchtig, in Vielem bedeutend, aber in Ergreifung des Momentanen, der Lebenswahrheit und der Charakteriſtik doch noch kein „Defregger“. Von Kriegsbildern lieferte Rochuſſen (Rotterdam) eins ſeiner geiſtvollen, durch und durch lebensbewegten Skizzenbilder. Bombled (Paris) hatte ein gutes Bild: abgeſeſſene franzöſiſche Kavallerie im Schneegeſtöber. Charpentier's (Paris) Batterie im Ausmarſch war ſchwach.

Das Genre zeigte viel Gutes und manches Treffliche. Ten Kate war durch ein Bild vertreten. Altmeiſter Jordan (Düſſeldorf) fiel durch ſein „Großvaters Geburtstag“ nicht auf, was kurz als Empfehlung für die mancherlei ähnlichen Bilder Anderer dienen mag. H. Valkenburg (Amſterdam), der früher durch Bilder von Denner'ſcher Genauigkeit die Aufmerkſamkeit auf ſich gezogen hatte, hat ſich diesmal mit einem Bilde echt holländiſchen Genre's in Kolorit, Licht und Schatten eine goldene Medaille errungen, eine verdiente Auszeichnung für den Künſtler, der Decennien in der Ausübung der Kunſt durch ſeine Lehrthätigkeit behindert, in den letzten Zeiten ſich ſo ſchnell zur Anerkennung gebracht hat. Stroebel (Haag) hatte in einem „Eheſeſt im 17. Jahrhundert“ Rembrandt'ſches Verdämmern im Hintergrund erſtrebt. Bles, Kever, Henkes, Moeſelagen, Offermans, Wieſchebrink u. A. brach=

ten Feines, Hübsches und Interessantes. Sadée (Haag) hatte ein feingestimmtes Bild in Anlehnung an Bréton's Vorwürfe ausgestellt: Kartoffel-Nachlese in Dünenlandschaft. Von dem jüngst verstorbenen W. Verschuur waren mehrere Bilder da, welche das Studium Wouwerman's in ansprechendster Weise, im Farbenton freilich zu viel direkte Nachahmung zeigten. Es ist zu unselbständig, auch gleich das „Alter“ der Bilder mitzumalen

Veerweer's „Wintertag im Judenquartier zu Amsterdam“ ist ein meisterlich gemaltes Werk in der Feinheit des Tones, doch in seinen Gruppen auf der Straße ohne Bedeutung. Weil der Vordergrund nicht kräftiger behandelt ist, bekommt das Ganze etwas Eintöniges. Derselbe Meister hatte noch eine schöne, düster gestimmte Abendlandschaft ausgestellt: „Katwijk an See bei untergehender Sonne.“

Seinem ersten Bilde können wir das A. Pasini's entgegenstellen: „Markt vor der Moschee von Jeni Djami in Konstantinopel“, in der Farbenbuntheit verwunderlich auf den ersten Anblick, aber bei näherer Besichtigung durch Kühnheit, Leichtigkeit und Feinheit, durch Geist und Virtuosität zur Bewunderung hinreißend.

Brillouin (Paris), der in Meissonnier's Spuren geht, Portielje mit vollen, satten Farben, Oyens (Brüssel) mit einem kecken Bildchen keckten Farbenhinwurfs, Postma (leichte, zarte Farbenbehandlung) seien genannt. Doch ist, wie gesagt, Vollständigkeit in Aufzählung der einzelnen Künstler und Bilder nicht unser Zweck.

Das moderne Kleiderbild übergehen wir ganz. Es war Hübsches und äußerst Geschmackloses darunter. Nirgends freilich eine Charakteristik, wie bei Terburg, die zu Kleidern und Farben noch den Geist giebt. Wenn Andere in einer Strömung, die wir in der deutschen Dichtung ebenfalls repräsentirt finden, am schönsten durch H. Lingg, die Antike sich erwählt haben, und sonst der Orient herhalten muß, so hat Delamarre (Paris) sich die noch nicht ausgenutzten Chinesen ausersehen. Wir können denselben keinen Geschmack abgewinnen.

C. L.

Kunstliteratur.

E. Petzold, Fürst Hermann v. Pückler-Muskau in seinem Wirken in Muskau und Branitz. Leipzig 1874. J. J. Weber. 8.

Es ist eine bekannte und allgemein anerkannte Thatsache, daß Fürst Pückler-Muskau mit seiner großartigen Anlage des Parks zu Muskau in der Geschichte der Gartenkunst Epoche gemacht hat. Eine Geschichte dieser Anlage und eine Schilderung derselben von Seiten eines dem Fürsten nahestehenden Fachmannes und Mitarbeiters muß daher von großem Werthe und bei der Berühmtheit der Muskauer Anlagen auch von allgemeinem Interesse sein. Sie wird uns geboten in dem vorliegenden, von der Verlagshandlung sehr sauber ausgestatteten, auch mit dem Portrait des Fürsten und einer Ansicht der in einem See im Park zu Branitz gelegenen Grab-Pyramide des Fürsten, — zugleich ein stimmungsvolles Landschaftsbild von Künstlerhand — beide in Holzschnitt, geschmückten, kleinen Buche, dessen Verfasser, Park-Director E. Petzold in Muskau, mit dem Schöpfer des Muskauer Parks viele Jahre lang in persönlichem Verkehr stand, die Anlagen desselben im Sinne des Fürsten fortgeführt hat, erhält und noch leitet.

Der Verfasser, welcher an dem verstorbenen Fürsten Pückler mit aller Pietät, die ein Schüler für seinen Meister nur haben kann, hängt und ihn als Menschen wie als Künstler hochverehrt, schildert nach einer biographischen Skizze in kurzen, kräftigen Zügen das Entstehen der Park-Anlagen zu Muskau und nach dem Verkaufe von Muskau an den Prinzen Friedrich der Niederlande auch des Parks zu Branitz, giebt uns Kenntniß von der ersten Idee des Fürsten dazu — nach einer Reise nach England — beschreibt die Vorbereitungen und die Beseitigung der entgegenstehenden mannigfaltigen Hindernisse, die Ausführung des Werks, dann die allmählichen Verbesserungen, gedenkt der Männer, welche dem Fürsten in seiner fünfunddreißigjährigen Thätigkeit hülfreich zur Seite standen und giebt dann eine eingehende Charakteristik des vom Fürsten Pückler in die Gartenkunst eingeführten Stils mit besonderer Angabe der von ihm herrührenden Neuerungen, bespricht im Speziellen die Führung der Wege, die Benutzung des Wassers, der Seen, Teiche, Flüsse und Bäche, der Baumpflanzungen ꝛc., erwähnt die Unterschiede des Stils von den Park-Anlagen der Engländer und der gleichzeitigen deutschen Gartenkünstler. Zum Schluß gedenkt er auch noch des Einflusses des Fürsten auf mehrere Park-Anlagen in verschiedenen Residenzen Deutschlands und des Auslandes.

Petzold theilt uns aber nicht blos die Thatsachen mit, sondern giebt, als kompetenter Fachmann, zugleich eine unparteiische, gewiß gerechte Kritik der Thätigkeit des Fürsten. Sein Buch ist demnach auch neben den eigenen Schriften des Fürsten über Landschaftsgärtnerei und neben der größern Biographie desselben von Ludmilla Assing von selbständigem Werth.

Seine Schreibweise ist eine sehr angenehme. Der Leser bemerkt sofort, daß der Verfasser sein Gebiet vollkommen beherrscht und darüber in durchaus sachgemäßer Weise, mit voller Freiheit, in anschaulichster Weise sich auszusprechen weiß, so daß auch Jeder, der der Gartenkunst, die bis jetzt im Allgemeinen noch immer viel zu wenig beachtet wird, fern steht, das anspruchslose, kleine Buch gern lesen und auf das im Anhange angekündigte

größere Werk desselben Verfassers über „Landschaftsgärtnerei" im Allgemeinen, begierig werden dürfte.

R. B.

* Lübke's Werke in Uebersetzungen. Von Lübke's Grundriß der Kunstgeschichte erscheint die zweite Auflage der englischen Ausgabe (London, Smith, Elder u. C.) eben in zwei schön ausgestatteten Bänden. Die Geschichte der Plastik ist bei demselben Verleger schon früher ebenfalls in englischer Uebertragung durch Miß Bunnett herausgekommen; außerdem in Edinburgh die Vorschule zur kirchlichen Kunst, übersetzt durch L. A. Wheatley. Der Grundriß der Kunstgeschichte hat ferner eine dänische Ausgabe durch J. Lange in Kopenhagen und eine schwedische durch G. Upmark in Stockholm erlebt; auch die Geschichte der Architektur ist in schwedischer Uebersetzung erschienen, mit Zusätzen von C. Eichhorn. Endlich ist die Geschichte der Plastik in russischer Uebertragung zu Moskau herausgegeben worden.

Kunsthandel.

Die Arundel-Society hat vor Kurzem ein großes, für kunstgeschichtliche Studien wichtiges Werk in Angriff genommen, welches die Antiken-Sammlungen des Britischen Museums in vorzüglich ausgeführten Lichtdrucken zu veröffentlichen bestimmt ist. Die Durchschnittsgröße der Bildfläche beträgt 55 : 40 Centimeter. Es sind bis jetzt 20 Blätter erschienen, darunter verschiedene Stücke des Parthenonfrieses, der Figuren von den Giebeln des Parthenon, der ninivitischen Reliefs, dann griechische und römische Büsten und Statuen. Die Publikation ist bestimmt, den Entwickelungsgang der Plastik bis zum Ausgang des klassischen Alterthums zu veranschaulichen. Die erste Abtheilung kostet 150 Thaler, einzelne Blätter 8 Thaler. Für Deutschland hat die Buchhandlung von A. Twietmeyer in Leipzig den Vertrieb übernommen.

R. B. Die wohl erhaltenen Kupferplatten der Vues pittoresques de l'Italie von Dies, Reinhard und Mechau, welche im Jahre 1798 im Verlage von Frauenholz in Nürnberg erschienen, sind kürzlich von der Lotzbeckschen Verlagshandlung (Conr. Nüll) in Nürnberg erworben worden. Dieselbe wird nun eine neue Ausgabe des schönen, werthvollen Werkes veranstalten.

Nekrolog.

△ Carl Friedrich Voigt, k. bayer. Hofmedailleur, starb am 13. Oktober in Triest nach kurzem Leiden an den Folgen einer Erkältung, welche er sich auf der Rückreise nach seiner letzten Heimat, Rom, zugezogen. Voigt war zu Berlin im Jahre 1800 geboren und armer Leute Kind. Als Lehrjunge des Graveurs Vollgold täglich zwölf und mehr Stunden am Arbeitstische, eilte er Abends im Laufschritte heim, um bis Mitternacht ohne Anleitung sich im Zeichnen zu üben. Von Vollgold kam er an die königl. Münzanstalt in Berlin und machte dort unter Loos ungewöhnliche Fortschritte im Stempelschneiden. Daneben schnitzte er einen Amor als Löwenbändiger und ein Reliefbildniß des Königs Friedrich Wilhelm III. in Elfenbein. Noch nicht volle zwanzig Jahre alt, ward er schon zum ersten Medailleur an der Berliner Münzanstalt ernannt. Nachdem ihm fünf Jahre später seine Fertigkeit im Modelliren nach dem Leben den akademischen Preis und damit ein Reisestipendium eingebracht, ging er zuvörderst nach London und schnitt dort den Stempel zu einer mit viel Beifall aufgenommenen Medaille auf Lord Elton. Von London nahm Voigt seinen Weg nach Paris, Mailand und Rom, wo er bei Girometti Unterricht im Steinschneiden nahm. Auch ward ihm, dem protestantischen Künstler, die Ehre zu Theil, Pius VIII. für einen Sendestempel in Wachs modelliren zu dürfen. In Rom machte er die Bekanntschaft der trefflichen Miniaturmalerin Teresa Fioroni und ward durch sie zum Katholizismus hingezogen, zu dem er sich bald danach bekannte. Sie ward ihm eine liebevolle treue Gattin. In Rom besuchte ihn auch König Ludwig I. und lernte ihn so hoch schätzen, daß er ihn als ersten Münzmedailleur nach München berief. Hier eröffnete sich der Thätigkeit des Künstlers ein weites Feld. Der König trug sich mit dem Gedanken, zum Gedächtniß hervorragender historischer Ereignisse während seiner Regierungszeit Thalerstücke prägen zu lassen. Voigt war dazu ausersehen, den schönen Gedanken auszuführen und löste die mitunter höchst schwierige Aufgabe mit großem Geschicke, wobei ihm seine Bildung nach der Antike besonders zu statten kam. Der Einfluß Thorwaldsen's, der sich seiner mit der ihm eigenen Liebenswürdigkeit annahm, war für Voigt ein entscheidender geworden und blieb es bis an das Ende seiner Tage. Voigt's Ruf ging bald über die Grenzen des Bayerlandes hinaus, viele der kleineren deutschen Bundesstaaten ließen die Stempel ihrer Verkehrs-Münzen von ihm schneiden. Daneben führte er zahlreiche Ehren- und Gedächtnißmedaillen aus, so auf die Kunstthätigkeit des Königs Ludwig I., auf Thorwaldsen, Rauch, Cornelius, Kaulbach, eine solche mit dem Portrait des Herzogs Maximilian in Bayern, auf das elfhundertjährige Jubiläum des Bisthums Eichstädt, auf die Errichtung verschiedener Denkmäler u. s. w. Seit Ende der fünfziger Jahre lebte Voigt in Rom und kam nur in wenigen Fällen unabweisbarer Nothwendigkeit nach München zurück, wie z. B. um König Ludwig II. in Wachs zu modelliren. Als eifriger Katholik trat er schon früh in lebhafte Beziehungen zum päpstlichen Hofe und führte für Pius IX. eine Reihe sehr werthvoller Medaillen aus, welche ihren Stoff den bedeutendsten Lebensschicksalen desselben entnahmen, so auf das Jahr 1861, auf das Centenar, auf die Eröffnung des Concils 2c. Auch Lamoricière, den Grafen Larderelle, den Cardinal Alanus, den Ingenieur Manetti und den Kupferstecher Juvara ehrte er durch schöne Medaillen, nicht minder den Jugendfreund J. Bortwick Gilchrist. Voigt war unvergleichlich als Medailleur, Stempelschneider, als Künstler in Intaglis und Cameen, im Verfertigen von Kunst-Schmuck aller Art und hinterließ den bleibenden Namen eines wahren Ehrenmannes. Die Akademieen von Berlin, München, Rom, Florenz 2c. haben ihn durch Ernennung zu ihrem Mitgliede geehrt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Münchener Kunstverein. Die letzten Wochenausstellungen boten manches Interessante, aber nur ein Werk von hervorragender Bedeutung, was bei der hier herrschenden Kunstrichtung nicht wohl befremden kann. Dieses eine war Fr. Bodenmüller's „Schlacht bei Wörth". Richtiger wäre vielleicht die Bezeichnung gewesen: „Erstürmung der Höhe vor Fröschweiler in der Schlacht bei Wörth", denn diese bildete nur einen Theil der komplicirten Aktion, welche als ein unbeabsichtigtes Gefecht begann, um schließlich zur Entscheidungsschlacht zu werden. Bodenmüller hat sich durch seine „Schlacht bei Sedan" (nun in der neuen Pinakothek zu München) eine höchst ehrenvolle Stellung unter den Schlachtenmalern der Neuzeit errungen, und sein letztes, sehr umfang- und figurenreiches Bild muß jenem gegenüber wiederum als entschiedener Fortschritt bezeichnet werden. Auch hier macht sich vor Allem bemerkbar, daß der Künstler der Aktion beiwohnte, an ihr thätigen Antheil nahm: Bodenmüller diente bei der bayerischen Artillerie und wurde nach der Schlacht bei Sedan zum Lieutenant befördert. Er war Augenzeuge des gräulichen Kampfes, der sich vom Thale des Sauerbaches durch den von Hohlwegen und Gräben durchschnittenen, steil ansteigenden Wald bis zum Dorfe Fröschweiler hinanzog und mit der Besitznahme dieses letzten Stützpunktes Mac Mahon's endete. Bayern und Preußen gingen im Kugelregen aus den Chassepots der Turkos Schulter an Schulter vor. Wir sehen sie auf dem Bilde auf halber Höhe angelangt, die Turkos unter ihrem unwiderstehlichen Anprall zurückgehen. Die deutschen Offiziere kämpfen in den vordersten Reihen, und eben rückt das bayerische Leibregiment vom Sauerthal in den Hohlweg vor, der nach Fröschweiler hinaufführt; mitten unter ihnen von der Tann mit seinem Stab. Im Walde herrscht ein grünliches Helldunkel, das Sonnenlicht dringt nur schwach durch das Laubdach der kräftigen Buchen. Damit ergab sich für den Maler ein schwer zu überwindendes Hinderniß, das er gleichwohl mit großem Geschicke überwand. Ein anderes lag in der Menge mannigfachst bewegter Figuren. Trotzdem zeigt sich nirgends Unruhe, weder in der Farbe, noch in der Anordnung, und was die Zeichnung anlangt, so erkennt der aufmerksame Beschauer alsbald, daß der Künstler auch hierin mit der größten Gewissenhaftigkeit

zu Werke ging. Ich kenne wenig Bilder, welche von der dargestellten Aktion eine so überzeugende Vorstellung verschaffen, und in dieser Beziehung darf das Bodenmüller'sche Bild getrost dem von Franz Adam „Der Kampf bei Floign" (Episode aus der Schlacht bei Sedan) an die Seite gestellt werden. — Von den Genrebildern wären H. Kauffmann's „Einkehr", Kurzbauer's „Eine Wahlbesprechung" und E. Herpfer's „Ankunft des Taufpathen" rühmend zu erwähnen. Die beiden ersteren Bilder zählen zu dem Besten, was seit längererer Zeit in dieser Richtung hier geschaffen wurde. Unter den Landschaften nahmen ein paar Winterlandschaften von Windmaier eine hervorragende Stelle ein, und des trefflichen Raab Schüler Rauscher, E. Martin und Krauskopf brachten sehr schöne, unter ihres Lehrers Leitung ausgeführte Farbenstiche nach Gabl's „Scene aus dem Tyrolerkriege von 1809", Ramberg's „Liebespaar" und Lindenschmit's „Scene aus den lustigen Weibern von Windsor". Raab hat sich um Hebung des früher in München ganz vernachlässigten Farbenstichs ungewöhnliche Verdienste und damit wohlbegründete Ansprüche auf den Dank aller Kunstfreunde erworben.

Vermischte Nachrichten.

B. **Josef Kehren und Franz Commans** in Düsseldorf haben vom preußischen Kultusministerium den Auftrag erhalten, die Aula des Schullehrerseminars zu Mörs im Regierungsbezirk Düsseldorf mit Wandgemälden zu schmücken, welche in einem großen Friese die ganze Geschichte von Erschaffung der Welt bis zur Gegenwart in kurzen Abschnitten behandeln sollen. Kehren hat die Kompositionen zu den Darstellungen, die er davon zu malen hat, bereits entworfen, und dieselben sind von der jüngst in Berlin vereinigt gewesenen Kommission von hervorragenden Künstlern und Beamten, welche über die Verwendung der für Kunstzwecke bestimmten Summe zu berathen hatte, einstimmig zur Ausführung angenommen worden. Der Fries zerfällt in verschiedene Theile, die aber unter sich im engsten Zusammenhang stehen. Am Anfang sehen wir Gott-Vater, der nach vollzogener Schöpfung den Menschen sein Gesetz giebt. Adam und Eva stehen anbetend vor ihm, umgeben von den Thieren des Paradieses, unter denen wir den Löwen und das Kaninchen wahrnehmen, als Sinnbilder der Stärke und der Fruchtbarkeit. Lobsingende Engel bringen die Hauptgruppe an beiden Seiten zum Abschluß. Im zweiten Felde tritt uns schon die Uebertretung des Gesetzes und deren Folgen in Leid, Schmerz und Tod entgegen. Adam und Eva genießen von der verbotenen Frucht und werden darauf aus dem Paradiese verstoßen. „Die Frucht der Sünde aber ist der Tod". Kain wird zum Brudermörder und will entfliehen. Aber das strafende Gewissen tritt ihm in der Gestalt Gottes entgegen, der in ihm die gefallene Menschheit zurechtweist und von neuem auf seine ewig giltigen Gesetze aufmerksam macht, welche er auf dem dritten Bilde, dem Moses in den zehn Geboten, verkündigt. Dennoch wirkt die Sünde fort und Moses muß dem König David strafend die Gesetzestafeln vorhalten, gegen die er gefrevelt hat, während von der andern Seite Nathan, der hier gleichsam als Richter auftritt, den König auf die Leiche des Urias hinweist, durch die wiederum der Tod als die Frucht der Sünde angedeutet wird. Hieran schließt sich die Gruppe der Propheten, unter denen auch David als Psalmensänger erscheint, die auf die Geburt Christi und dessen Erlösungswerk weissagend hindeuten, welches die Besiegung mit Sünde und Tod bringt. Es ist dem Künstler gelungen, in möglichst wenigen Figuren seine Motive klar und verständlich auszusprechen und entfernt liegende Momente harmonisch zusammenzufügen. Wir wollen hoffen, daß Commans diesen Charakter in entsprechender Weise festhalten wird. Diesem begabten Künstler ist als Aufgabe gestellt, das Leben Jesu bis zur Kreuzschleppung in den folgenden Feldern darzustellen und derselbe ist gegenwärtig mit den Kompositionen dazu beschäftigt. Kehren beginnt dann wieder mit der Grablegung Christi, woran sich die Auferstehung reiht, welche als Triumph der göttlichen Liebe in erhabener Auffassung erscheint. Es folgt nun die Ausgießung des heiligen Geistes, durch die zugleich das Lehramt begründet wird. Zunächst der Auferstehung erblicken wir die Gruppe der biblischen Frauen, dann die Apostel, aus deren Reihe Petrus und Johannes hervortreten, um lehrend und predigend auszuziehen. Letzterer spendet auch die Taufe, womit die Ausbreitung des Christenthums angedeutet wird. Als Fortsetzung des Lehramts erscheint im nächsten Felde die Wirksamkeit des heiligen Bonifazius, des ersten Bischofs der Deutschen, der den Sachsen das Evangelium verkündet und auf die gestürzte Eiche, die den heidnischen Rachegöttern geweiht war, das Kreuz als Symbol der versöhnenden Welterlösung pflanzt, woran sich dann die Taufe Wittekind's schließt, bei welcher Karl der Große die Pathenstelle versieht, durch den zugleich das Kaiserthum eingeführt wird. Soweit liegen bis jetzt die Entwürfe von Kehren vor, die einen ächt historischen Stil, würdige Auffassung und eine durchaus lobenswerthe Gliederung zeigen. Es sollen nun noch Scenen aus der Wirksamkeit der bedeutendsten Reformatoren folgen, und den Schluß des ganzen Frieses wird die Wiederherstellung des deutschen Reiches bilden, dargestellt durch König Wilhelm, dem ein Engel die Kaiserkrone bringt. Die übrigen Theile des großen Saales werden in ornamentaler Weise ausgeschmückt, wozu F. Commans einen geschmackvollen Plan gemacht hat, der ebenfalls von der Berliner Kommission einstimmig angenommen worden ist. In den Hauptfeldern unter den Friesen kommen die großen Büsten der berühmtesten Vertreter derjenigen Lehrfächer, die Bezug auf die Wirksamkeit der Anstalt haben, und in den Zwickeln über diesen Bogenfeldern werden dann Engelfiguren gemalt, welche auf die obern Friese hindeuten. Kehren hat dafür auch schon treffliche Gestalten in reicher Mannigfaltigkeit mit glücklichster Benutzung des Raumes komponirt, die zu seinen Bildern in enger Beziehung stehen, während Commans die Figuren unter seinen Feldern natürlich auch selbst ausführt. Wenn die malerische Ausführung des ganzen Planes in derselben Weise gelingt, wie die interessanten Entwürfe es verdienen, so darf sich das Lehrerseminar zu Mörs Glück wünschen, seine Aula durch monumentale Kunstwerke von bleibendem Werth geschmückt zu sehen.

λ. **Bamberg.** Am 30. November wurde das Denkmal unseres berühmten Landsmannes, des Anfangs des Jahres 1864 verstorbenen großen Arztes und Gelehrten Dr. Johannes Lucas Schönlein unter den entsprechenden Feierlichkeiten enthüllt. Es erhebt sich auf dem Platze, auf welchem die Hauptstraßen unserer neuen und alten Stadttheile sich vereinigen, und besteht aus einem Postamente von Fichtelgebirg'schem Granit (gefertigt in Schwarzenbach a. S.) und aus der überlebensgroßen Büste des Verstorbenen, gearbeitet in carrarischem Marmor von Zumbusch. Ein herrliches Werk, bei welchem des Meisters bewährte Kunst um so höher angeschlagen werden muß, als Schönlein's Kopf sicher ein höchst schwieriger Vorwurf für die Plastik ist. Statt jeder weiteren Kritik wollen wir nur die Worte beisetzen, welche die Tochter Schönlein's bei der Enthüllung sprach: „Ja, dies sind meines Vaters Züge, und was ich noch bei keinem Bilde meines seligen Vaters gesehen, sein Geist spricht aus dieser Büste."

Aus Bayreuth wird geschrieben: Richard Wagner hat sein Haus mit Sgraffito-Malereien versehen lassen. Dasselbe bildet nach vorn einen Rundbau. Hier hat nun der Historienmaler Krauße auf Kosten des Königs von Bayern eine große Allegorie ausgeführt, die den Nibelungen theilweise entlehnt ist. In der Mitte steht Wotan als Personifikation des deutschen Mythus, als Wanderer gedacht, das eine Auge vom Hute verdeckt, wie ihn die Volksphantasie bis in's Mittelalter kannte, von seinen zwei Raben begleitet. Rechts steht die Personifikation der Tragödie, links die der Musik, an ihrer Seite der Knabe Siegfried, die Personifikation des Kunstwerkes der Zukunft.

B. **Der Schlachtenmaler Emil Hünten** in Düsseldorf hat mehrere große Bestellungen erhalten. Für die Nationalgalerie in Berlin soll er eine Episode aus der Schlacht bei Wörth malen, für das Museum in Hamburg die hanseatische Division in der Schlacht vor Orleans, wie sie den bedrängten Bayern bei Longwy zu Hülfe kommt, am 2. Dezember 1870, und für den Prinzen Friedrich von Sayn-Wittgenstein eine Scene aus den Reiterkämpfen von Mars la Tour, an denen das 2. Garde-Dragoner-Regiment, dem der Prinz angehört, ruhmvollen Theil hatte. Alle diese Gemälde sollen in großem Format ausgeführt werden, so daß der Künstler volle Gelegenheit findet, sein Talent an würdigen Aufgaben erfolgreich zu bewähren.

R. B. **Nürnberg.** Der Magistrat der Stadt Nürnberg beabsichtigt, gleichsam als Abschluß und Bekrönung einer neu anzulegenden Wasserleitung, einen großartigen monumentalen Brunnen in Bronce ausführen zu lassen.

Inserate.

Bei S. Hirzel in Leipzig ist soeben erschienen: (23)

Darstellungen
aus der
Sittengeschichte Roms
in der Zeit
von August bis zum Ausgang der Antonine.
Von
Ludwig Friedlaender,
Professor in Königsberg.

Zweiter Theil.
Dritte, vermehrte Auflage. gr. 8. Preis: 3½ Thlr.
Inhalt: Das Verkehrswesen. — Die Reisen. — Die Schauspiele.

Früher sind erschienen:
Erster Theil. Vierte, vermehrte Auflage. gr. 8. Preis: 3½ Thlr.
Inhalt: Die Stadt Rom. — Der Hof. — Die drei Stände. — Der gesellige Verkehr. — Die Frauen.
Dritter Theil. gr. 8. Preis: 3 Thlr.
Inhalt: Der Luxus. — Die Künste. — Die schöne Literatur. — Die religiösen Zustände. — Die Philosophie als Erzieherin zur Sittlichkeit. Der Unsterblichkeitsglaube.

Preis des vollständigen Werkes in drei Bänden: 10 Thlr. Eleg. geb. 11½ Thlr.

Im Verlage von **Klimsch & Co. in Frankfurt a. M. und Wien** erscheint in rascher Folge das bei J. Veith in Carlsruhe begonnene Werk (22)

Beiträge zur Kenntniss
der
Architektur des Mittelalters in Deutschland
von **Rudolf Redtenbacher.**
in Lieferungen à 6 Blatt, Original-Autographien, gr. Folioform.
Preis per Lieferung 20 Sgr. oder 2 Mark.

Ueber den Nutzen und Werth einer so ausserordentlich reichhaltigen Sammlung bisher wenig oder gar nicht bekannt gewordener Motive von deutschen Baudenkmalen wird Niemand im Zweifel sein, welcher entweder der Baupraxis oder Kunstforschung seine Studien widmet. — Die Anordnung des Stoffes im vorliegenden Werke gestattet eine vergleichende Uebersicht der dargestellten Objecte und sind den Figuren die Ortsnamen und Baujahre beigefügt, sowie auch durch eingeschriebene Maasse die wirklichen Grössenverhältnisse veranschaulicht. Auf diese Weise ist dies Werk ein vielseitig nützliches.

Soeben erschien:
Reber's Geschichte d. neuern deutsch. Kunst.
Lieferung III.
enthaltend: **Münchener Schule: Cornelius,** Schnorr, **Kaulbach,** Genelli, Schwind. **Düsseldorfer Schule: Schadow,** Köhler, **Bendemann,** Sohn, Hübner etc. (32)
Preis der Lieferung Mk. 2. 40.
Meyer & Zeller's Verlag
(Friedrich Vogel) in Stuttgart.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:
Zwölf Briefe eines ästhetischen Ketzers. 2. Aufl. 16⁰. Feinstes Velinpapier. Preis geh. 2 Mk. fein geb. 3 Mk.
Die „Kunstchronik" besprach dieses Werk in der Nummer vom 17. April 1874 aufs anerkennendste, gleich günstig urtheilte die gesammte kunstliterarische Presse. (28)
Berlin, Verlag von Robert Oppenheim.

Professor **Jacob Becker,**
Gisela, gestochen von Steifensand in Düsseldorf. ca. 1830.
Von diesem schönen Blatte besitze ich einige guterhaltene Exemplare, die ich zu 20 Sgr. offerire. **Isaac St. Goar,**
Roßmarkt 6.
Frankfurt a. M. (30)

G. Freytag's neuer Roman.
Soeben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:
Die
Brüder vom deutschen Hause.
Von
Gustav Freytag.
A. u. d. Titel: **Die Ahnen.** Roman v. G. Freytag.
Dritter Band.
Ein Band in Octav. Preis 2 Thlr.
Eleg. gebunden 2⅓ Thlr. (29)

Leipzig, Verlag von S. Hirzel.

Soeben erschien:
Antiquariats-Katalog XXII.
Geschichte und Technik der bildenden Künste. Bücher mit Holzschnitten, Kupfer- und Stahlstichen etc.
Derselbe ist gratis und franco von uns direct, sowie durch alle Buchhandlungen zu beziehen.
Leipzig, 5. December 1874. (31)
Simmel & Co.

Bei **S. Hirzel** in **Leipzig** ist erschienen: (19)

GESCHICHTE
der
Italienischen Malerei
von
J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE.
DEUTSCHE ORIGINAL-AUSGABE
BESORGT VON
Dr. MAX JORDAN.
(Mit Holzschnitten von H. Werdmüller.)
gr. 8. Bd. I—V. Preis 20⅔ Thlr.

Der sechste Band ist im Druck.

In meinem Verlage erschien:
VORSCHULE
zum
Studium der kirchlichen Kunst
von **Wilhelm Lübke.**

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.
Mit 226 Holzschnitten.
gr. 8⁰. broch. 2 Thlr., eleg. gebunden 2½ Thlr.
Leipzig. **E. A. Seemann.**

Hierzu eine Beilage von Gebr. Micheli in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die **Verlagsh.** (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

25. December.



Nr. 11.

Inserate

à 2½ Sgr. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1874.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Epitaph auf Wenzel Jamitzer's Grabe zu Nürnberg.

Unter den vielen, zum Theil sehr vortrefflichen Epitaphien aus Bronze auf den Grabsteinen der Kirchhöfe zu St. Johannis und St. Rochus in Nürnberg nimmt das Epitaph auf dem Grabe des berühmten Goldschmiedes Wenzel Jamitzer*) auf dem Johannis-Kirchhofe, theils wegen des Mannes, dessen Andenken es gewidmet ist, theils wegen seiner künstlerisch vollendeten Durchführung das Interesse der Kunstfreunde in besonderem Maße in Anspruch. Es ist auch in weiteren Kreisen sehr bekannt, ist wiederholt in Gyps abgegossen und oft abgebildet worden, am besten in Kupferstich im dritten Hefte der „Nürnbergischen Künstler“ und darnach in Holzschnitt in R. v. Rettberg's „Nürnbergs Kunstleben“ und an andern Orten.

Seinen großen Ruhm verdankt es wohl vorzugsweise der allgemein verbreiteten, meines Wissens zuerst von dem ungenannten Verfasser des dritten Heftes der „Nürnbergischen Künstler“ zweifelnd, dann von Rettberg bestimmt ausgesprochenen Ansicht, daß diese Grabplatte „von ihm selber“ sei. Bei näherer kritischer Betrachtung derselben kommen wir jedoch zu einem andern Resultate.

*) In der Kgl. Kunstkammer zu Berlin befindet sich eine, augenscheinlich völlig getreue, Wiederholung dieses Epitaphs, von eigenthümlicher Beschaffenheit. Die Reliefs, im Ganzen 7 Stück, bestehen aus Blei und sind auf ein hölzernes Brett mit Rand aufgenagelt. — In welchem Verhältniß dieses Berliner Exemplar zu dem Original auf dem Nürnberger Kirchhofe steht, ist mir nicht klar.

Den wesentlichsten Theil der aus einer 0,44 Meter langen und 0,22 Meter hohen broncenen Relief-Platte, vortrefflich gegossen und sehr sorgfältig ciselirt, bildet des Meisters Brustbild en face in ganz flachem Relief mit der Umschrift: „Wentzel. Jamnitzer. alt. 78. im. 1585“. Dieses Portrait ist, wie ich (im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1874, Nr. 6) nachgewiesen habe, eine etwas rohe, vergrößerte Kopie nach der Vorderseite der kleinen, schönen, ovalen Medaille Valentin Maler's vom Jahre 1584 (abgebildet im 37. Stück von Will's „Nürnbergischen Münzbelustigungen“). Es ist mit einem Rahmen umgeben, dessen Formen für die späteste Renaissance, besonders die Manier des Jost Amman, charakteristisch ist. Als Seitenstück zu diesem Portrait ist in gleicher Umrahmung Jamitzer's Wappen — der Löwenkopf im Wappen ist zugleich Künstlermarke auf seinen Silberarbeiten — ein Löwenkopf, angebracht. Um das Wappen geht die Inschrift: „Christus. ist. mein. Leben. Sterben. ist. mein. Gewinn“, ein Wahlspruch, der auch auf der oben bezeichneten Medaille angebracht ist. Zwischen beiden Medaillons befindet sich eine Figur, welche einige Aehnlichkeit mit der tragenden Figur in dem berühmten Tafelaufsatze im Besitze der Familie Merkel zu Nürnberg hat. Sie trägt auf ihrem Haupte einen Korb mit Früchten, Blumen und Blättern und steht auf einer sehr barocken, kapitälähnlichen Basis. Zu beiden Seiten der letztern sind Eidechsen angebracht, ebenfalls eine Erinnerung an den Tafelaufsatz. In den vier Ecken der Platte befinden sich vier sitzende allegorische Figuren, die Luft, das Feuer, das Wasser und die Erde darstellend, mit den entsprechenden Attributen, je einen geometrischen Körper und ein in der Meß-

kunst nothwendiges Instrument in den Händen haltend. Sie erinnern an die Allegorien an einem großen, zehn Fuß hohen, wie es scheint, jetzt verschollenen Tafelaufsatz, dessen ausführliche Beschreibung, nach einem alten Manuscripte, in Nr. 31 und 32 von M. M. Mayer's „Nürnberger Geschicht-, Kunst- und Alterthums-Freund" abgedruckt ist, und an Jamitzer's Arbeiten in der Mathematik.

Diese allegorische Figuren haben in Erfindung und Zeichnung sehr große Aehnlichkeit mit jenen, welche auf dem ersten Titelblatte von W. Jamitzer's, im Jahre 1568 erschienenen (jetzt sehr seltenen) Werke: „Perspectiva corporum regularium", jedoch in etwas anderer Stellung, mit anderen Attributen und anderer Bedeutung sich finden.

Dieses Titelblatt hat man (d. h. A. Bartsch, C. Becker, Nagler, R. Weigel, A. Andresen, Wessely u. A.) stets für eine Komposition Jamitzer's angesehen und wegen der Anklänge der Einzelheiten des Epitaph's an die eigenen Werke Jamitzer's hat man dasselbe dann ebenfalls für ein Werk des großen Goldschmieds gehalten. Beides sind jedoch Irrthümer.

Die Titelblätter zur „Perspectiva corporum regularium" sind nicht, wie die Zeichnungen der geometrischen Körper, — sie sind im Original zum Theil im Kgl. Kupferstich-Kabinet zu Berlin noch erhalten — welche der Meister selbst mit besonderer Liebe und Sorgfalt, seines hohen Alters wegen jedoch, wie er selbst sagt, „mit schwerer Hand" gefertigt hat, von ihm selbst, sondern, vielleicht nach seiner allgemeinen Angabe, von Jost Amman, jenem phantasievollen, überaus fruchtbaren Künstler, welcher vom Jahre 1560 bis zu seinem im Jahre 1591 erfolgten Tode in Nürnberg gelebt und gearbeitet und besonders auch viele Titel-Ornamente für Bücher aller Art gefertigt hat, gezeichnet und, wie die der übrigen Blätter, in Kupfer radirt. Jamitzer hielt sich eben schon für zu alt, als daß er seine Zeichnungen selbst radiren mochte, übertrug diese Arbeit daher dem jungen, kurz vorher nach Nürnberg gekommenen Künstler, dem er dann wegen seines ausgesprochenen Talentes für Kompositionen von Titel-Ornamenten auch alle Titelblätter übertrug. Es ist bekannt, daß Amman auch sonst noch nach Entwürfen des Jamitzer gearbeitet (siehe A. Andresen, Deutscher Peintre-Graveur, Bd. I, Seite 126—29), auch wiederholt sein Portrait (siehe Andresen a. a. O., Seite 112, 172 u. 203) gefertigt hat. Zudem steht auf den Titelblättern zu Jamitzer's Perspektive das Monogramm J. A. (nicht aber W. J.), während es auf den andern, von Jamitzer selbst entworfenen Blättern fehlt.

Da nun aber das fragliche Epitaph ganz in der Manier des Jost Amman komponirt und gezeichnet ist und wir aus dem Zusammen-Arbeiten von Jamitzer und Amman schließen dürfen, daß sie mit einander befreundet waren, müssen wir wohl annehmen, daß Jost Amman auch die Zeichnung zu dem Epitaph gefertigt habe, welches dann nach dieser Zeichnung modellirt und von einem der vielen trefflichen Rothgießer Nürnbergs gegossen worden ist. Hätte W. Jamitzer, was ja an sich nicht ungewöhnlich wäre, sein Epitaph selbst gefertigt, so hätte er wohl schwerlich darauf Andeutungen an seine Werke angebracht. Seinem bescheidenen Sinne und seiner Frömmigkeit entspricht ohne Zweifel weit mehr das andere, runde Epitaph, welches auf demselben Stein befestigt ist, und welches (vielleicht eine Arbeit seines Freundes Valentin Maler) in flachem Relief die Auferstehung Christi darstellt. Daß aber einige Zeit nach seinem Tode seine Freunde, zu größerer Ehre für den Meister, dieses zweite Epitaph mit den besprochenen Andeutungen an seine Arbeiten machen ließen, erscheint keineswegs befremdend.

R. Bergau.

Fr. Fischbach's Ornamentik der Gewebe.

Seitdem Dr. Bock die Aufmerksamkeit der Archäologen und Kunstfreunde zuerst wieder auf den hohen Werth der mittelalterlichen gemusterten Seidenstoffe gelenkt und zur Nachbildung derselben, zunächst für kirchliche Zwecke angeregt, hat das Studium dieser so lange vernachlässigten Schätze immer größern Umfang gewonnen und ist, seitdem auch unsere Gewerbe-Museen sich dafür interessiren, in stets steigendem Maße auch praktisch für die Zwecke der Kunstindustrie unserer Tage nutzbar gemacht worden. Die großen Fabriken von Casaretto in Crefeld, Giani und Ph. Haas in Wien u. A. haben die echten alten Muster oder solche, welche im alten Geiste neu komponirt sind, vortrefflich in Seide und Sammet, mit Gold 2c. durchwirkt, zuerst für liturgische Gewänder, dann für Prachtgewänder profanen Zweckes, für Tapeten und zuletzt für Möbelstoffe und Vorhänge ausgeführt. In der allerneuesten Zeit werden, z. B. von Flammersheim in Köln, Hochstätter in Darmstadt u. A. die alten Stoffmuster vielfach auch für Papier-Tapeten verwendet, und zwar zum Theil in direkter Nachbildung, zum Theil indem man die alten Motive für neue Kompositionen ähnlicher Art benutzt.

Friedrich Fischbach in Hanau, der bekannte geschmackvolle Ornamentist, welcher wie wenige Andere auf das Kunstgewerbe unserer Tage, so weit es mit dem Flächen-Ornament zu thun hat, von Einfluß gewesen ist, erkannte von Anfang an die hohe Wichtigkeit der alten gewebten Stoffe als Vorbilder für das Studium der Ornamente überhaupt und als Fundgrube für Motive zu neuen Kompositionen. Schon während der Zeit seines Studiums in Berlin in den Jahren 1859 bis 1862 —

nachdem vorher schon Schinkel, Boetticher und Gropius für Verbesserung der Muster in Geweben und Tapeten gearbeitet hatten — kopirte er mit Vorliebe die Ornamentik der Gewänder und Hintergründe, welche gelegentlich auf alten italienischen und deutschen Bildern sich finden, zeichnete dann die alten Orginalstoffe im Berliner Museum, im Dom zu Halberstadt, im Museum zu Köln und endlich der Bock'schen Sammlung im k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien und vervollständigte seine reiche Sammlung von guten alten Mustern fortwährend durch gelegentliches Sammeln auf wiederholten Reisen durch ganz Mitteleuropa. Auf diese Weise entstand eine Sammlung von Gewebe-Ornamenten, wie sie vollständiger kaum sonst noch vorhanden sein dürfte.*)

Es lag der Wunsch nahe, diese Sammlung zu publiciren und auf diese Weise der Wissenschaft — die Publikationen eines Bock, Essenwein, Viollet-le-Duc, Linas u. A. erscheinen gegen die Fischbach'sche verschwindend klein — und der Industrie zugänglich zu machen. Fischbach begann mit der Veröffentlichung seiner gesammelten Zeichnungen schon im Jahre 1866. Sein Werk sollte nicht nur Stoffmuster, sondern stilistische Flach-Ornamente überhaupt, als Vorlagen für Schulen und Gewerbetreibende, enthalten. Es waren davon bereits drei Lieferungen in groß Folio erschienen, als Fischbach durch den Buchhändler Morel in Paris veranlaßt wurde, das begonnene Werk nicht fortzusetzen, dafür aber ein neues, in seinem Verlage erscheinendes, umfassendes, nur Muster alter Gewebe enthaltendes Werk herauszugeben. Fischbach arbeitete noch eifrigst daran, als der deutsch-französische Krieg und der Tod Morel's dem Unternehmen ein Ende setzten, bevor auch nur ein kleiner Theil an die Oeffentlichkeit getreten war. Nachdem Fischbach im Jahre 1873 in Paris wenigstens einen Theil seiner schon gemachten Arbeiten gerettet, ging er mit neuen Kräften an die Arbeit, und es ist ihm unter der thätigen Mithülfe der trefflichen lithographischen Kunst-Anstalt von Dondorf in Frankfurt gelungen, endlich das erste Drittel seines auf 120 Tafeln in groß Folio angelegten Werkes zu publiciren. Es liegt nun in eleganter Ausstattung und solidester Durchführung vor, enthält auf 40 Tafeln 78 Stoffmuster in vortrefflichem Farbendruck. Die Farben sind den Originalstoffen nicht immer vollkommen getreu**). Die Herstellung von Farbendrucken in Facsimile ist mit sehr großen technischen Schwierigkeiten verbunden, verursacht also sehr bedeutende Kosten und kann doch nie vollkommen gelingen, denn der Lustre der Seide und des Sammets z. B. läßt sich durch Farbendruck doch nie getreu imitiren. Außerdem sehen die meisten älteren, zum großen Theil mehrere Jahrhunderte alten Stoffe heute ganz anders aus als zu jener Zeit, da sie neu waren. Völlig richtig ist natürlich nur die Farbenwirkung, wie sie der alte Fabrikant beabsichtigt oder wirklich hergestellt hatte, nicht wie sie uns heute, nach den unzähligen Unbilden, welche über den Stoff dahingegangen, zufällig erhalten ist. Aber eine völlig getreue Reproduktion der Farben scheint auch nicht nothwendig, denn der Zweck dieser Publikation ist, den Ornamentisten und Industriellen möglichst brauchbares Material in praktischer (also nicht zu theurer) Weise zu bieten. Zugleich sollen die einzelnen Blätter als Vorlagen beim Zeichen-Unterricht dienen. In allen Fällen kommt es wesentlich auf die Form an. Die Farben werden von den Fabrikanten ihrem Zweck und ihren Mitteln entsprechend in den meisten Fällen doch wesentlich geändert. Sollte aber in einzelnen Fällen der Fabrikant ein Facsimile eines alten Stoffes herstellen wollen, so muß er doch auf den Originalstoff, der ja häufig nicht unschwer zu erlangen ist, zurückgehen. Auch für wissenschaftliche Zwecke kommt es vorzüglich auf die Form an. Für ganz gründliche wissenschaftliche Untersuchungen aber kann der Archäologe sich auf keine, selbst nicht auf die genaueste Publikation verlassen, sondern muß die Originale selbst untersuchen. Für die allermeisten Fälle also wird diese Publikation, obwohl die Farben nicht immer vollkommen getreu sind, den Industriellen, den Gelehrten und den Kunstfreunden genügen, denn sie giebt Anregungen und verschafft die Kenntniß eines sehr reichen Materials. — Neben dem praktischen Zwecke, den das Werk verfolgt, hat es zugleich die Absicht, eine Geschichte der älteren Webe-Ornamentik bis in die Zeit der Renaissance hinein in sorgfältig ausgewählten Mustern zu geben. Interessant ist z. B. auch zu verfolgen, wie dasselbe Motiv von verschiedenen Künstlern und im Laufe der Zeit in mannigfaltigster Weise modificirt worden ist.

Ein ausführlicher historischer Text mit genauer Beschreibung der einzelnen Stoffe soll das große Werk schon im nächsten Jahre abschließen. Vorerst ist nur das Vorwort und ein kurzer Abriß der Geschichte der Weberei gegeben.

Der Preis ist mit Rücksicht auf das, was geboten wird, ein sehr mäßiger. R. Bergau.

*) Es wäre sehr verdienstlich, wenn Jemand es unternehmen wollte, die meist sehr schönen Teppichmuster, welche auf älteren italienischen, deutschen, niederländischen 2c. Gemälden aller Museen Europa's sich finden, zu sammeln und in Farbendruck zu publiciren.

**) Das Nachstehende nur für die strengen Kritiker, welche oft genug, ohne Rücksicht auf die praktischen Verhältnisse, das Unmögliche verlangen.

Kunstliteratur.

Ueber die Agonaltempel der Griechen. Von Leopold Julius. München 1874. 8.

Für die griechischen Tempelgebäude hat bekanntlich Karl Bötticher die Theorie aufgestellt, daß dieselben

entweder dem Cultus gedient hätten, der Verehrung der Götter durch Opfer und Gebete, oder aber ohne Cultweihe rein agonalen Zwecken; er unterscheidet also Cult- und Agonaltempel. Gegen diese Theorie nun wendet sich Julius, indem er vor allen die beiden Haupttempel, welche Bötticher als agonale beansprucht hat, nämlich den der Parthenos zu Athen und den des Zeus zu Olympia, dem Cultus zurückzuerobern sucht. Seine Beweisführung besteht darin, daß er Bötticher's Gründe untersucht und nachweist, wie ungenügend sie sind und wie wenig sie zu dem Resultate zwingen, welches Bötticher aufstellte. Derselben Prüfung wurden Bötticher's Gründe gleichzeitig auch von Petersen unterworfen (Die Kunst des Pheidias am Parthenon und zu Olympia, Berlin 1873, S. 1—96), und es hat so das zusammentreffende Urtheil Beider eine innere Gewähr für die Objektivität ihrer Arbeiten. Julius faßt das Resultat seiner Prüfung, welche in allen wesentlichen Punkten mit derjenigen Petersen's zusammenläuft, dahin, daß sämmtliche von Bötticher als Agonaltempel bezeichneten Gebäude Culttempel seien, daß also kein Agonaltempel nachweisbar sei, daß es keine Agonaltempel gegeben habe (S. 44).

Ich glaube, es ist im Interesse der strittigen Sache, wenn das Ergebniß etwas anders formulirt wird. Julius hat zugeben müssen, daß der Parthenon wie der Zeustempel zu Olympia sowohl für Agonen dienten als auch Thesauren waren, und stimmt insofern wohl mit den Bötticher'schen Thesen überein. Letzterer ist nur darin zu weit gegangen, daß er hiebei die Cultheiligkeit ausschloß. Es gab Tempel, die ausschließlich der Verehrung und den Opfern, andere, die vorwiegend, aber nicht ausschließlich den Agonen dienten, beide jedoch gleich heilig — das ist der Satz, welcher sich mir aus der ganzen Diskussion als Schluß ergibt.

Ueber Personifikationen psychologischer Affekte in der späteren Vasenmalerei, von Gustav Körte. Berlin 1874. 8.

Die Vasenbilder späteren Stils bringen, verglichen mit den älteren, nicht blos stilistische, sondern noch weit durchgreifendere geistige Unterschiede, die sich auf die Wahl des Stoffes, die Auffassung und Verarbeitung desselben beziehen. Die Stoffe werden dramatisch, sind entweder direkt dem Drama entnommen oder, wenn nicht, so doch vom Künstler sozusagen in's Dramatische übersetzt. Was also das Drama bewegte, dort Mode war, das darf uns nicht verwundern, wenn es uns auch vielfach in den Bildwerken der alexandrinischen Zeit entgegentritt.

Die Triebfedern menschlichen Handelns, die Kräfte und Leidenschaften der Seele wurden alsbald von der griechischen Dramaturgie als selbständige Wesen in scharf ausgeprägter Charaktergestalt auf die Bühne gebracht; ihre anfangs sparsame Anzahl wuchs mit der Sucht nach drastischer Wirkung. Von der Bühne fanden diese Gestalten Eingang in die Kunstwerke.

Körte betrachtet nun solche Personifikationen der Affekte, als da sind Lyssa, Mania, Oistros, Ate, Apate, nach der literarischen Seite, nimmt sodann die Bildwerke vor, sucht in die Charakteristik dieser Gestalten, wo sie sich finden, einzudringen, ihren Einfluß, ihre Beziehung zu den handelnden Personen darzulegen, um durch die Einzelbetrachtung klar zu machen, welchen Gesetzen die späteren Vasenmaler bei der Auffassung solcher Dämonen folgten. Ich kann hier auf die verschiedenen Bilder und die Art, wie jede Gestalt benannt und ihre Gegenwart motivirt wird, nicht eingehen; es möge genügen, daß der Verfasser zwar etwas trocken schildert, aber die Bildersprache wohl versteht: ein nicht geringes Lob, wenn man bedenkt, daß einem selbst in der heutigen archäologischen Literatur oft noch Interpretationen begegnen, die man gerne dem letzten Jahrhunderte zuschieben möchte.

Die Frage, warum gerade die spätere Vasenmalerei Affekt-Personifikationen so gern in ihre Kompositionen aufnahm, hätte ich gewünscht in einem eigenen Abschnitte breiter behandelt zu sehen. Denn diese Erscheinung liegt tiefer in der Entwicklung der griechischen Kultur im allgemeinen und der Kunst insbesondere begründet, als dies der Verfasser uns ahnen läßt oder sich selbst vorstellt. Ein Grund, der direkte Einfluß des Drama's, wurde schon hervorgehoben, doch daneben wurden die ganze Richtung der damaligen Zeit, sowie speciell künstlerische Rücksichten maßgebend, welche hätten besprochen werden sollen. Der Geschmack war gröber geworden, man trug sozusagen stärker auf als in früherer Zeit, man wollte auf den Beschauer möglichst kräftig wirken, ihn erregen; jedes Kunstwerk, nicht blos die Vasengemälde können einen Beleg für diese Geschmacksrichtung abgeben. Zu solchen Zwecken aber reichten oft die gewöhnlichen Mittel nicht aus, welche auf die Aktion der Figuren allein beschränkt waren, und so nahm man denn, wo es ging, gerne die personifieirten Triebfedern menschlicher Thätigkeit in die Darstellungen mit auf. Dies ist eine künstlerische Rücksicht neben vielen anderen.

Schließlich kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, es möge eine tüchtige Kraft die ganze Frage der Personifikationen in der antiken Kunst einmal zusammenhängend bearbeiten; für die richtige Interpretation unzähliger Bildwerke würde damit gewiß viel Erfreuliches sich ergeben.

Würzburg. **A. Flasch.**

„Deutsche Jugend." Durch Erlaß des k. preußischen Ministers der geistlichen und Unterrichtsangelegenheiten an die Provinzial-Schulcollegien wird, wie das Centralblatt für das gesammte Unterrichtswesen in Preußen im Septemberheft mittheilt,

die auch von uns mehrfach mit besonderer Anerkennung hervorgehobene, in Monatsheften erscheinende und unter Mitwirkung der hervorragendsten Schriftsteller und Künstler von Julius Lohmeyer herausgegebene illustrirte Jugendschrift „Deutsche Jugend," welche bei Alphons Dürr in Leipzig erscheint, als „Muster guter Jugendliteratur" zur Aufnahme in die Bibliotheken der Schullehrerseminare, wie zur Verwendung als Prämie (namentlich auch für Mädchenschulen) als „vorzüglich geeignet" empfohlen. Von diesem Jugendwerke, das unter künstlerischer Leitung von Oscar Pletsch steht, und dessen Bandausgabe sich besonders als gediegenes Weihnachtsgeschenk empfiehlt, sind bereits vier Bände erschienen. Jedes Jugendalter findet in ihnen Berücksichtigung.

R. B. **Von Fr. Bock's Werk über die mittelalterlichen Baudenkmäler des Rheinlandes** (Verlag der Schwann'schen Hofbuchhandlung in Köln), welches bekanntlich aus einer Reihe in sich abgeschlossener kurzer Monographieen über einzelne Baudenkmäler besteht, wurde kürzlich der dritte Band ausgegeben, welcher zwölf verschiedene Bauwerke, darunter auch einige Profanbauten, wie die Burg Eltz, und einzelne Theile der mittelalterlichen Befestigung von Aachen, behandelt. In der Ausführung schließt diese neueste Serie den beiden früheren sich eng an.

R. B. **Von Wolff's Kupferwerk „Nürnbergs Gedenkbuch"**, welches auf 131 Tafeln bekanntlich eine ziemlich vollständige Sammlung von Abbildungen aller in Nürnberg noch erhaltenen monumentalen Kunstwerke enthält, erscheint soeben (im Verlage von Hermann Schrag in Nürnberg) eine neue Auflage mit einem ausführlichen Text von dem verdienten Geschichtsforscher Nürnbergs, Stadt-Archivar Dr. G. W. K. Lochner.

Nekrolog.

W. B. **Emil Jakob Gilbert**, einer der hervorragendsten französischen Architekten, starb in Paris am 31. Oktober 1874 im 82. Lebensjahre. Er ist bekannt als Erbauer des Gefängnisses von Mazas und des in griechischem Geiste durchgeführten Irrenhauses zu Charenton. Von ihm rühren ferner die neue Morgue und die Pariser Polizeipräfektur her. Er stand längere Zeit dem von Abel Blouet gegründeten Architekturatelier vor, welches später von ihm und Questel gemeinsam geleitet wurde. Gilbert war Mitglied des Instituts, Offizier der Ehrenlegion, korrespondirendes Mitglied der Akademien von England, Rußland und Brasilien, Architekt der Stadt Paris und des Gouvernements, ehemals Präsident der Gesellschaft französischer Architekten und Sekretair der Ecole des Beaux-Arts, Mitglied des Staatsrathes von Paris.

K **Hammatt Billings**, ein vielseitiger und talentvoller Künstler, starb am 14. Nov. 1874 zu New-York im Hause seines Bruders. Er wurde 1818 in Milton, im Staate Massachusetts, geboren, und lebte meistens in Boston. Als Architekt bethätigte er sich durch den Bau mehrerer Kirchen u. s. w., auch rührt von ihm das einfach edle Postament zu Ball's Washington-Statue im Bostoner öffentlichen Garten her. Das Gehäuse der großen Orgel in Music Hall, Boston, wird ihm zwar vielfach zugeschrieben, doch machte er dazu nur den ersten Entwurf, der bei der Ausführung bedeutend verändert wurde. In der Malerei pflegte er hauptsächlich das Aquarell, und auch als Zeichner und Illustrator war seine Wirksamkeit eine erhebliche.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Fortschritte des Kunstunterrichtswesens in England. In der Schule für Kunst, welche dem Museum zu South Kensington beigefügt ist, vertheilte kürzlich der Herzog von Richmond in seiner Eigenschaft als oberster Chef der Unterrichtsabtheilung die jährlichen Preise, goldene, silberne und bronzene Medaillen, sowie Bücher. Wie der Herzog bemerkte, bestehen in Kensington zwei Kunstschulen, eine zur Ausbildung von Schülern aus dem großen Publikum, so weit dieselben sich dem Kunststudium zu widmen vermögen; die andere zur Heranbildung von Lehrern und Lehrerinnen. Beide Institute genießen besondere Vortheile in den ausgezeichneten Lehrkräften, die ihnen in London zur Verfügung stehen, sowie in dem ihnen stets zugänglichen Museum. Die Schulen haben auch, neben andern Einflüssen, für die künstlerische Bildung des Volkes recht segensreich gewirkt. Die Schule zu Kensington besuchten im vergangenen Jahre 728 Zöglinge, darunter 390 männliche und 338 weibliche, beide des verschiedensten Alters. Wie der Kunstsinn im Lande Verbreitung gefunden hat, dafür spricht am deutlichsten eine Zusammenstellung folgender Ziffern. Im Jahre 1871 bestanden in England 2100 Kunstschulen, 1873 waren sie auf 2811 gestiegen. Die Zahl der Zöglinge belief sich 1871 auf 203,468, 1873 auf 281,400. Die Zahl der zur Preiskonkurrenz eingelieferten Kunstwerke betrug 1871 102,467, 1873 157,638. (Köln. Ztg.)

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Im Münchener Kunstverein** sah man in letzter Zeit viel Mittelgut. Doch fehlte es auch an rühmlichen Ausnahmen nicht. So brachte Julius Naue den Prometheus-Mythus, einen Bildercyklus in drei Theilen: der Feuerraub, der gefesselte Prometheus und der entfesselte Prometheus. Es würde hier zu weit führen, den Faden des Ganzen zu verfolgen, und es mag deshalb genügen zu konstatiren, daß das Aquarell neben einigem Trockenen und Schematischen viel Treffliches enthält. Einzelne Gruppen machen sich durch Anmuth und Feinheit, die Gestalt des Prometheus durch wohlbemessene Kraft und Energie der Linien höchst vortheilhaft bemerkbar. Am besten scheint mir der zweite Theil mit dem gefesselten Prometheus und den ihn beweinenden Töchtern des Okeanos gelungen. Das verdienstliche Werk Naue's ist Eigenthum des bekannten Kunstfreundes A. O. Meyer in Hamburg. — Man hat die wohlbegründete Bemerkung gemacht, daß das deutsche Volk trotz seiner gewaltigen Kriegserfolge von 1870—71 ein innerlich friedliebendes geblieben. Wären die Franzosen in unserem Falle, ich glaube, ihre Künstler malten nur noch Schlachtenbilder. Bei uns bilden solche immer nur seltene Ausnahmen, und es war nur ein Zufall, daß dieses Genre in der letzten Wochenausstellung durch ein paar treffliche lebensvolle Bilder kleinen Umfangs vertreten war, nämlich durch Eugen Adam's „Das 1. bayerische Armeekorps und die 22. preußische Division bei Artenay am 10. Oktober 1870" und durch Gustav Wie's „Auf der Straße von Courcelles nach Gravelotte nach der Schlacht bei Mars la Tour und Gravelotte." Entschieden friedlicher Natur waren die Arbeiten von Hugo Kauffmann „Nach der Schule", ein meisterhaft charakterisirtes Bild mit Regenstimmung; Al. Gabel's „Verbotener Tanz", den der unerwartete Eintritt des zelotischen Tiroler Landpfarrers stört; „Der gute Schuß" von Ant. Seitz, der übrigens in Bezug auf Harmonie der Farbengebung einiges zu wünschen übrig ließ; Carl Trost's fein empfundener und koloristisch trefflicher „Irrwisch"; Ludw. Hartmann's köstlicher „Schiffzug auf dem Inn" und zwei ganz vortrefflich durchgeführte Bilder aus dem Knabenleben: „Cernirt" und „Capitulirt" von Jul. Geertz. Was „das Pflegekind" von Alf. Bodenmüller (Bruder des Schlachtenmalers) anlangt, so ist das Bild insofern unklar, als nicht abzusehen, wessen das bei armen Leuten untergebrachte, von einer elegant gekleideten jungen Dame und ihrem Söhnchen besuchte Kind ist. — Von den zahlreichen Landschaften möchte ich einen schön komponirten „Hohlweg mit Eichen" von Max Zimmermann, eine große Landschaft mit bedeutenden Wolkenmassen von Wenglein, eine recht frisch gemalte „Hammerschmiede in Tirol" von Lingke, die lebhaft an die Art und Weise Richard Zimmermann's erinnert, und eine tief poetisch empfundene, koloristisch höchst wirksame „Partie in einem verwilderten Park" von Ferd. Knab erwähnen, an welche sich ein paar großgedachte Brandungsbilder von der nordischen See von Otto Sinding rühmlich anreihen. — Die Plastik endlich hatte eine lebensvolle, flott behandelte „Damenbüste" von J. Chapelas aufzuweisen.

S. **Schwerin.** Die Großh. Kunstsammlungen wurden in letzter Zeit wieder um einige plastische Werke bereichert. An Originalen erwarb Herr Geh. Kabinetsrath Dr. Prosch aus der Sammlung des Prof. W. Zahn einen Venustorso und einen Torso einer weiblichen Gewandstatuette. Ferner wurden die Marmorkopien zweier Musenköpfe aus dem Vatikan und

zahlreiche Gypsabgüsse nach Antiken den Sammlungen einverleibt. Der Wunsch nach einem würdigen Museum äußert sich immer dringender und lauter.

R. B. Nürnberg. Der Kaufmann Felix Lay in Agram, in wissenschaftlichen Kreisen Deutschlands bekannt durch sein in Gemeinschaft mit Friedr. Fischbach herausgegebenes Werk „Südslavische Ornamente", (siehe Chronik, Bd. VIII, Nr. 18), hat dem Germanischen Museum zu Nürnberg ein sehr kostbares (vom Direktorium selbst auf etwa dreitausend Gulden geschätztes) Geschenk gemacht, nämlich eine sehr große und höchst interessante Sammlung südslavischer Webe-Ornamente in Originalstoffen, welche der Geschenkgeber, begünstigt durch seine vielfachen Verbindungen in Slavonien, Kroatien, Istrien, in Kärnthen, Krain, Dalmatien, Bosnien, Albanien, Serbien, Bulgarien, an der Militärgrenze 2c., auf Reisen im Innern dieser Länder theils durch Ankäufe von den Producenten oder den Trägern der Kleidungsstücke direkt, theils durch Zuträger nach großen Mühen und Kosten — die Slaven trennen sich eben nur sehr ungern von den Gegenständen ihres täglichen Gebrauches und lassen sich dieselben, wenn sie es überhaupt thun, sehr theuer bezahlen — im Verlaufe von mehr als einem Jahrzehnt und nach sorgfältiger Sichtung des noch immer reichen Vorraths, zusammengebracht hat. Es sind dies Teppiche, Stücke von gemusterten gewebten Stoffen verschiedener Art, Stickereien aller Art, Spitzen, Borten, eine Handtasche, eine Frauenhaube 2c. 2c.*) Fast alle hier vereinigten Muster sind verschieden von jenen, welche Lay und Fischbach in ihrem Werke publizirt haben, bieten also reichlichen Stoff für eine sehr erwünschte Fortsetzung desselben. Diese große Mannigfaltigkeit erklärt sich dadurch, daß die südslavischen Mädchen und Frauen, welche weben und sticken, nicht nach gegebenen Mustern, sondern frei schaffend, jedoch der vorhandenen Tradition folgend, arbeiten und daß die traditionellen Muster nicht nur in den verschiedenen Landschaften, sondern fast in jedem Dorfe unter einander verschieden sind. Für das Germanische Museum aber sind diese Stoffe deßhalb von großem Werthe, weil solche früher in derselben Art und Weise auch in Deutschland gefertigt und benutzt wurden, daselbst nun aber schon lange durch die sehr allgemein verbreitete Mode bis auf ganz geringe Reste, die man nur zufällig findet, völlig verdrängt worden sind. Felix Lay hat sich durch Sammlung und Bekanntmachung dieser Gegenstände, welche wegen der immer weiter vor- und eindringenden Mode nun auch schon in den Ländern der Südslaven anfangen selten zu werden, ein großes Verdienst um die Kulturgeschichte sowohl, als auch um die neuere Kunstindustrie erworben, denn alle diese Dinge sind kulturhistorisch, als Denkmäler einer primitiven, durch viele Jahrhunderte, ja vielleicht Jahrtausende, gleichmäßig erhaltenen Kultur, von hohem Interesse und wegen ihrer stilistisch richtigen Behandlung für Zwecke der modernen Kunst-Industrie und des Unterrichts sehr wichtig, oft mustergiltig.

*) Eine ähnliche Sammlung hat Lay im vorigen Jahre an das k. k. Museum für Kunst und Industrie zu Wien, dem Vernehmen nach, um 6000 fl. verkauft.

Vermischte Nachrichten.

Das Germanische Museum veranstaltet für nächstes Jahr eine Verloosung von Kunstwerken, welche ihm zu diesem Zweck schenkungsweise überlassen sind. Der Ertrag der Lotterie ist dazu bestimmt, als Baufonds für den Ausbau des abgetragenen Augustinerklosters und dessen Anfügung an die Karthause zu dienen. Es sollen 20,000 Loose à 1 Thlr. ausgegeben werden, denen 300 Gewinne im Werthe von 15,000 Thalern gegenüberstehen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Börner's Kupferstich-Auktion vom 5. Oktober 1874.

Auszug aus der Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Preis Ng.
10	Aldegrever, Madonna (B. 53)	30	5
79	Beham, H. S., Junge Dame von einem Narren begleitet (B. 148)	16	—
312	Dürer, Christus vor Caiphas (B. 6) . . .	22	5
324	—— Die beiden Engel mit dem Schweißtuch (B. 25)	28	5
337	—— Der h. Hieronymus (B. 60). . . .	15	10
342	—— Die Melancholie (B. 74)	16	5
357	—— Wappen mit Todtenkopf (B. 101) . .	19	15
373	—— 20 Bl. Leben der Maria (B. 76—91)	25	—
407	Edelinck, E. D'Aligre, nach Nanteuil (R.—D. 178) . . . . :	15	5
453	Goltzius, 6 Bl. Meisterwerke des H. Goltzius (B. 15—20)	20	—
458	—— Christus im Schooße der Maria (B. 41)	20	10
473 | 474	—— Bildniß eines Feldherrn (B. 212) | —— Dessen Gemahlin (B. 213)	25	—
616	Leyden, L. van, Der Mönch Sergius von Mahomet getödtet (B. 126)	20	10
729	Muller, 14 Bl. Passion, nach L. van Leyden (B. 42—55)	20	10
784	Raimondi, Orest und Pylades, nach Bandinelli von A. Venetiano 2c. (B. 194) .	15	5
805	Rembrandt van Rijn, Rembrandt an die Mauerbrüstung gelehnt (B. 21) . .	60	—
821	—— Maria u. Joseph auf der Flucht (B. 56)	15	5
828	—— Christus predigend (B. 67)	50	10
837	—— Christus von Pilatus dem Volke vorgestellt (B. 76)	61	—
838	—— Ecce Homo (B. 77)	30	—
840	—— Kreuzabnahme (B. 81)	36	—
855	—— Der h. Hieronymus (B. 103) . . .	75	10
873	Rembrandt van Rijn, Das Schwein (B. 157)	15	5
886	—— Die Brücke des Bürgermeisters Six (B. 208)	99	10
887	—— Ansicht von Omval (B. 209) . . .	40	5
888	—— Landschaft mit Jäger (B. 211) . . .	43	—
893	—— Mann mit Kette (B. 261)	20	—
903	—— Der Arzt Ephraim Bonus (B. 278) .	200	—
904	—— Utenbogaerd (B. 281)	45	5
905	—— Orientale mit Turban (B. 287) . .	18	5
911	—— Greis mit weißem Bart (B. 309) . .	121	—
914	—— Die Judenbraut (B. 340)	24	—
920	—— Studienblatt mit drei Frauenköpfen (B. 367)	40	10
934	Ridinger, 40 Bl. Folge der wilden Thiere (Th. 195—234). Das letzte Blatt fehlt.	39	5
936	—— 12 Bl. Das Paradis (Th. 807—818)	22	5
1011	Schmidt, P. Mignard, Maler, nach Rigaud (Jac. 591)	25	10
1026	—— Elisabeth, Kaiserin von Rußland, nach L. Tocque (Jac. 82)	50	—
1027	—— Cyrillus, Graf von Rasoumowski, nach demselben (Jac. 83)	33	5
1039	—— Vignette mit einem Löwen (Jac. 109)	50	5
1084	Schongauer, Christus am Oelberg (B. 9) .	27	15
1085	—— Die Kreuzigung (B. 16)	15	15
1086	—— Dasselbe (B. 21)	22	—
1087	—— Junge sitzende Frau (B. 98)	36	—
1172	Watteau, 7 Bl. Modefiguren (R.—D. 1—7)	15	5
1234	Azeglio, La Reale Galleria di Torino 4 Bde. Turin 1836—1846 gr. Fol.	27	—
1253	Hogarth, Die Parlamentswahl. Grignion u. Aveline sc.	20	—

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Ng.
1268	Hogarth, 6 Bl. The Harlots progress . .	16	5
1275	—— 6 Bl. Marriage à la Mode. Baron, R. F. u. S. Ravenet u. Scotin sc. .	15	5
1299	Hollar, Ecce Homo nach Dürer (P. 102) .	50	5
1301	—— 16 Bl. Passion nach Holbein (P. 116—131)	40	5
1313	—— 30 Bl. Todtentanz, nach demselben (P. 233—262)	60	5
1314	—— Der Reiche, nach demselben (P. 264) .	23	—
1346	—— Der Löwe auf der Erdkugel (P. 479)	30	5
1350	—— Flußgott und Kinder (P. 526) . . .	26	5
1357	—— 3 Bl. Gesellschaftsstücke (P. 591—593)	15	10
1438	—— Das Kriegsschiff (P. 1295)	20	—
1457	—— M. Garrardus, Maler (P. 1407) . .	21	5
1462	—— Heinrich VIII. von England, nach Holbein (P. 1414)	15	5
1466	—— Katharina Howard (P. 1423) . . .	40	5
1470	—— Karl II. von England (P. 1439) . .	25	—
1492	—— Weibliches Brustbild mit aufgelöstem Haar, nach Dürer (P. 1535)	16	5
1493	—— Weibliches Brustbild mit geflochtenem Haar (P. 1536)	16	5
1530	—— Kinderkopf, nach Sadeler (P. 1640) .	25	—
1579	—— Katharina Howard mit Muff (P. 1712)	15	5
1591	—— 27 Bl. Weibl. Trachten (P. 1778a—1803)	37	—
1592	—— 19 Bl. Desgleichen	53	15
1593	—— 69 Bl. Desgleichen	35	5
1618	—— Todter Hase, nach P. Boel (P. 2058)	20	—
1619	—— Dasselbe mit breitem Rande	40	—
1636	—— Kleiner Katzenkopf (P. 2106) . . .	22	15
1644	—— Muschel. Tritonium ceramicum (P. 2201)	26	5
1645	—— Desgl. Tritonium tuberculatum (P. 2212)	26	5

Nr.	Gegenstand.	Preis Thlr.	Ng.
1660	Hollar, Eine vornehme Gesellschaft bei Tafel im Freien	50	—
	Englische Privatsammlung.		
1665	Barney, Duchess of Devonshire, nach Gainsborough	18	—
1667	Bartolozzi, 360 Bl. Darstellung der hl. Geschichte, Mythologie etc.	210	5
1681	Blooteling, Maria von Oranien, Brustbild, nach P. Lely (W. 34)	20	—
1740	Desnoyers, La Vierge, dite la belle Jardinière, nach Raphael	16	5
1753	Dürer, Der Schmerzensmann. Rad. (B. 22)	20	15
1774	Faithorne sen., Karl I. von England . .	16	—
1822	Hollar, Die Stellung der englischen Truppen i. d. Feldzug Karl I. gegen die Schotten (P. 547)	50	—
1840	—— Karl I. von England, nach A. van Dyck (P. 1433)	20	—
1912	Nanteuil, J. B. Colbert, Staatsminister (R.—D. 76 I.)	79	5
1955	Rembrandt, Landschaft mit Hütte und Baum (B. 226)	60	—
1973	Reynolds, Sir Joshua, The Schindlerin, J. R. Smith sc.	16	5
2020	Skelton, 7 Bl. Portraits nach W. Beechey und T. Phillips	15	—
2121	Smuglewicz, Die Ruinen und Wandmalereien in den Titusbädern zu Rom, M. Carloni sc. 61 Bl.	21	—

Die Kupferstichsammlung von Hugh Howard, welche kürzlich in London versteigert wurde, brachte einen Gesammterlös von 3050 Pfund £. Außer einigen werthvollen Handzeichnungen alter Meister enthielt diese im Anfang unseres Jahrhunderts begründete Sammlung eine ausgezeichnete Auswahl Rembrandt'scher Radirungen, auf welche sich hauptsächlich das Interesse der Bieter koncentrirte. Den höchsten Preis erzielte ein vorzüglich erhaltener schöner Druck des „Christus vor Pilatus" mit 251 £; die „große Kreuzigung" wurde einmal mit 211 £, ein andermal bei weniger gutem Zustande mit 71 £ bezahlt, das „Hundertguldenblatt", allerdings nicht bester Qualität, erzielte 106 £, die „Landschaft mit den drei Bäumen" 82 £.

Zeitschriften.

Anzeiger des Germ. Museums. No 11.
Buntglasirte Thonwaaren des 15.–18. Jahrh. (Mit Abbild.)

Art-Journal. November.
Ancient stone crosses of England, von Alfr. Rimmer. (Mit Abb.) — Graeco-buddhistic sculpture — The manners of the latin and anglo-saxon races considered as a fine art. — Art work in India and Palestine. IV. Mural decoration, von M. E. Rogers. (Mit Abb.) — The cross in nature and art, von L. Jewik. (Mit Abb.) — The green vaults of Dresden, von L. Gruner. Fortsetzung. (Mit Abb.) — The transformation of the british face, von G. A. Simcox. Fortsetzung (Mit Abb.) — Obituary: George Whitacker. — Beigegeben 2 Stahlstiche und eine Radirung von Courtry „Arabisches Café" nach Hédouin.

Blätter für Kunstgewerbe. 11. und 12. Heft.
Die Glasarbeiten auf der Wiener Weltausstellung. — Die Bronze- und Silberarbeiten auf der Wiener Weltausstellung. — Abbildungen: Harnisch, ital. Arbeit des 16. Jahrh.; Initialen, franz. Druck, 16. Jahrh.; Wappenverzierung von Jost Amman; italien. Randverzierung, 15. Jahrh.; Krystallglas a. d. deutschen Ordensschatze, 16. Jahrh.; Vorbilder für Stickerei, 16. Jahrh.; Credenz, 16. Jahrh., franz. Arbeit. — Moderne Entwürfe: Tischplatte, Toilettenspiegel, Bett und Nachtkasten, Glasfenster, Candelaber, Aquarium, Kaminvorsatz, Billard.

Das Kunsthandwerk. 4. Heft.
Detail des Schranks im Museum zu Sigmaringen. — Hausgeräthe aus vergoldetem Silber, XVI. und XVII. Jahrh. — Sarkophagornamente aus S. M. antica in Verona. — Ofenkachel XVI. Jahrh. — Thüre aus Ueberlingen (um 1600). — Fliessboden aus dem Palast Pitti zu Florenz, XVII. Jahrh.

Gazette des Beaux-arts. December.
Exposition de Lille, von Alfr. Darcel. (Mit Abbild.) — Musée national de Stockholm, von Clement de Ris. (Mit Abild.) — Exposition des produits des manufactures nationales, von Alb. Jacquemart. (Mit Abbild.) — Desenne, dessinateur français. — Exposition de l'Union centrale, von J. Lanoue. (Forts.) — La bibliothèque à l'exposition des Champs-Elisées, von René Ménard. (Mit Abbild.) — Considérations sur le costume, von Charles Blanc. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. 12. Heft.
Ueber die Entwickelung der Goldschmiedekunst im Zeitalter der deutschen Renaissance, von Alb. Ilg. — Arabisches Ornament aus Kairo; frühgothisches Kapitäl aus dem Dom zu Naumburg; Holzschnitzereien aus dem Chor der Kirche zu Essômes; Cartouchen an einem Spiegelrahmen aus dem Nationalmuseum zu München; Weinkrug der Schuhmacherzunft in Kaschan. — Moderne Entwürfe: Prachtschränke, Kleiderständer, Staffelei, Glasornament, Prunkschale, Schmucksachen, Albumdecken, Thorweggitter.

Christliches Kunstblatt. No. 11.
Pietas-Bilder von Andrea Mantegna. — Altchristliche Basiliken in der römischen Campagna. 2. Die Stephansbasilika in Via latina. — Biblische Wandbilder für den Anschauungsunterricht und die Kinderstube.

Kunst und Kunstgewerbe. No. 1.
Hans Miehlich, von Stockbauer. — München: Römische Kunstindustrie, von C. A. Regnet. — Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe. — Archäolog. Wörterbuch von H. Müller und O. Mothes. — Wandgemälde im Dom zu Münster.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 111.
Die Weihnachts-Ausstellung. — Quellenschriften. — Verlagswerke für den Zeichenunterricht. — Vorlesungen im Museum.

Korrespondenz der Redaktion.

„Eifrige Leser" in Rostock. Ihren Wünschen in Betreff der Preisangaben werden wir nach Thunlichkeit zu entsprechen suchen. — Die Statuten der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" finden Sie in den „Mittheilungen" derselben, Jahrg. I, Nr. 1—2 abgedruckt. Ueber das Weitere wollen Sie freundlichst in der Gesellschaftskanzlei, Schwarzspanierhaus in Wien, direkt sich erkundigen.

Inserate.

Aufruf zur Errichtung eines Reuter-Denkmals zu Neubrandenburg.

Auf Einladung einer Anzahl von Landsleuten und Freunden des niederdeutschen Dichters **Fritz Reuter** sind die Unterzeichneten zu einem Comité für die Errichtung eines **Reuter**-Denkmals in der Stadt Neubrandenburg zusammengetreten.

Wir dürfen es als eine in der Geschichte der deutschen Dichtung einzig dastehende Erscheinung bezeichnen, daß ein Schriftsteller, welcher sich die dichterische Darstellung der Eigenart seines Volksstammes in dessen alltäglicher Verkehrssprache zur Aufgabe stellte, so rasch und allgemein als deutscher Volksdichter erkannt und gefeiert wurde und daß, durch die Lebensfrische und den Humor seiner Schöpfungen angezogen, ein so großer Kreis von Lesern sich mit dem eigenthümlichen Elemente, worin sich diese Schöpfungen bewegen — der niederdeutschen Schriftsprache und der Denkweise des niederdeutschen Kleinlebens — in kurzer Zeit vertraut gemacht hat. Und nicht nur in seinen dichterischen Gebilden, auch in seiner Persönlichkeit ist allen denen, die ihn kannten, in **Fritz Reuter** eine seltene und unvergeßliche Mannesnatur entgegengetreten, in welcher bedeutende und eigenthümliche Vorzüge deutschen Volkscharakters und deutscher Gemüthsanlage in originellster Weise sich ausgeprägt fanden.

Nach einer verhältnißmäßig kurzen und glänzenden schriftstellerischen Laufbahn ist **Fritz Reuter** am 12. Juli d. Js. zu Eisenach von uns geschieden; wir halten dafür, daß die Herstellung eines dem deutschen Manne und Dichter gewidmeten Denkmals auf dem heimathlichen Boden, dem er mit allen Wurzeln seiner Kraft beständig angehört hat, als eine der bildenden Kunst würdige Aufgabe und als eine nationale Angelegenheit hingestellt werden darf.

Die Stadt Neubrandenburg, in welcher **Fritz Reuter** von 1856—1863 die besten Jahre seines dichterischen Schaffens verlebt hat, und welche mit ihren nächsten Umgebungen vielfach den historischen und localen Rahmen für die lebensfrischen Figuren seiner Dichtungen bildet, dürfte besondere und bevorzugte Ansprüche haben, bei der Wahl des Aufstellungsortes für ein **Reuter**-Denkmal berücksichtigt zu werden: Geziert durch eine Reihe alterthümlicher Bauwerke von anerkanntem Kunstwerthe, in einer von der Natur reich ausgestatteten Landschaft, unmittelbar an der großen, Mecklenburg durchschneidenden, Verkehrsstraße gelegen, von Fremden gern und vielfach besucht, bietet die Stadt Neubrandenburg geeignete Plätze für das aufzurichtende Denkmal.

Wer sich daher an den Schöpfungen **Reuter'**scher Muse erfreut hat, der möge unser Unternehmen durch baldige Einsendung von Beiträgen — an die Adresse des Dr. V. Siemerling in Neubrandenburg oder die bekannt zu machenden Sammelstellen — unterstützen. Sobald das Ergebniß der Sammlungen sich annähernd übersehen läßt, werden wir mit ausführenden Künstlern in Verbindung treten und durch geeignete Bekanntmachung dem öffentlichen Urtheil Gelegenheit geben, sich über die Art und Weise der Ausführung zu äußern.

Correspondenzen in Betreff des **Reuter**-Denkmals bitten wir an den Senator Advocat Brückner zu Neubrandenburg zu richten.*)

Neubrandenburg, im October 1874.

Fürst **Hohenlohe-Schillingsfürst**, Botschafter des deutschen Reiches in Paris. **von Dachröden**, Königl. Schloßhauptmann in Berlin. **A. von Hansemann**, Geheimer Kommerzienrath in Berlin. **A. Hofmann**, Verlagsbuchhändler in Berlin. **Fr. Freiherr von Stauffenberg**, Erster Vicepräsident des Reichstags Präsident der Kammer der Abgeordneten in München. **Gustav zu Putlitz**, Generaldirector des Großherzogl. Hoftheaters zu Karlsruhe. Prof. Dr. **von Treitschke** in Berlin. **Otto Piper**, Dr. jur., Redakteur in Straßburg i. E. Dr. **Drechsler**, Kaiserl. Erster Vice-Präsident des Reichs-Oberhandels-Gerichts in Leipzig. **Fritz Peters**, Oekonomierath auf Siedenbollentin in Pommern. **Rümker**, Direktor der Sternwarte in Hamburg. Dr. **Wilh. Plessing** in Lübeck. **H. Lingnau**, Kaiserl. Ober-Postdirektor in Lübeck. **Ernst Keil** — Redaktion der Gartenlaube — in Leipzig. Prof. Dr. **Carl von Lützow**, Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst" in Wien. **Gustav Freytag**, Geheimer Hofrath in Siebleben bei Gotha. **Emil Palleske** zu Thal bei Eisenach. Dr. **Edmund Hoefer** in Stuttgart. Dr. **Julian Schmidt** in Berlin. Prof. Dr. **Sohm** in Straßburg i. E. Prof. Dr. **Richard Schröder** in Würzburg. Dr. **Hans Blum** — Redaction der „Grenzboten" — in Leipzig. **J. J. Weber** — Redaction der „Illustrirten Zeitung" — in Leipzig. Dr. **Hermann Schmid** in München. Dr. **Heinrich Laube** in Wien. Dr. **Fr. Jos. Völk**, Mitglied des Reichstags, in Augsburg. Freiherr **von Loën**, Generalintendant des Großherzoglich Sächsischen Hoftheaters in Weimar. Reichsgraf **Schwerin**, Kaiserl. und Königl. Kammerherr auf Göhren. **Albertus von Ohlendorff** in Hamburg. Dr. **Budde**, Vice-Präsident des Oberappellations-Gerichts zu Rostock. Senator Dr. **Witte** zu Rostock. **Hinstorff**, Hofbuchhändler zu Wismar. **Dahse**, Bürgermeister in Güstrow. **Hermes**, Bürgermeister in Röbel. **Stegemann**, Senator in Parchim. **Boccius**, Oberzollrath in Schwerin. **H. von Oertzen**, Rittergutsbesitzer, auf Roggow. **H. Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Roggow. **Fleischmann**, Gutspächter zu Varchow. **Schumacher**, Domänenpächter zu Zarchlin. Regierungsrath **J. Schmidt** zu Neustrelitz. Vice-Landmarschall **von Dewitz** auf Cölpin. Kammerherr **von Oertzen** auf Brunn. **Franz Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Blankenhof. Kammerherr Drost **von Fabrice** zu Burg Stargard. Amtsrath **Willebrandt** zu Dewitz. Pastor **Kannengießer** zu Kublank.

Geheimer Hofrath **Brückner** zu Neubrandenburg. Rath **Ahlers**, Landsyndicus. Dr. **V. Siemerling**. **Böckmann**, Rentier. Rath **Loeper**, Advocat. Dr. **Thilo**, Gymnasialdirector. **Praefcke**, Syndicus und Advocat. **Rosenhagen**, Stadtverordneten-Vorsteher. **Brünslow**, Buchhändler. **G. E. Brückner**, Senator und Advocat.

---

*) Die Redaction der Zeitschrift erklärt sich zur Entgegennahme von Beiträgen für das Reuter-Denkmal mit Vergnügen bereit und bittet, dieselben an eine der beiden folgenden Adressen einsenden zu wollen. Die Beträge werden unter Bezeichnung der Geber in unserm Blatte ausgewiesen werden.

Prof. Dr. **v. Lützow**, Wien, Theresianumgasse 25. **E. A. Seemann**, Leipzig, Königstraße 3.

Hierzu eine Beilage von R. Friedlaender & Sohn in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von **Hundertstund & Pries** in **Leipzig**.



X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

1. Januar.

Nr. 12.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus Wiener Ateliers.*)

Leopold Müller ist eine der bemerkenswerthesten Erscheinungen unter der Wiener Künstlerschaft. Er hat eine dornenvolle Laufbahn hinter sich. Seine beste Kraft hat er auf die Karrikatur vergeudet, mit welcher er acht Jahre lang den „Figaro" zum Ergötzen der Leser dieses besten Wiener Witzblattes versah. Während dieser ganzen Zeit kam Müller mit Pinsel und Palette auch nicht in flüchtigste Berührung. Endlich rafft er sich auf, um sein Augenlicht zu retten, das durch das unabläſſige Zeichnen auf die Holzplatte bereits gefährdet war, und wird wieder Maler. An ihm ward das Wunder offenbar, daß ihn die Karrikatur nicht zu Grunde richtete; was keinem Anderen gelungen wäre, ihm gelang es. Er hat sich trotz der unausgesetzten Beschäftigung mit Zerrbildern den Sinn für reine Schönheit und edles Maaß bewahrt; ja er hat sogar von seiner Karrikaturzeichner-Laufbahn Nutzen gezogen für seine jetzige künstlerische Thätigkeit. Seine Beobachtungsgabe und sein ihm angeborener Sinn für schlagende Charakteristik haben sich in seinem früheren Berufe nothwendiger Weise noch schärfen müssen. Diese Vorzüge, in Verbindung mit einer von Haus aus mitgebrachten glücklichen Anlage für koloristische Wirkung, haben seinen Bildern sehr bald bei allen Kennern hohen Anwerth verschafft. Im vorigen Jahre machte Müller eine Reise durch Aegypten, und die künstlerische Ausbeute dieser Reise ist es nun, die ihn jetzt beschäftigt.

Müller ist der Ateliergenosse Makart's, der brüderlich den Raum seines herrlichen Studio's mit ihm theilt. Es herrscht ein erschrecklicher Mangel an Ateliers in Wien, und wer nicht so glücklich ist, zu den vier oder fünf Malern zu gehören, die wirklich über ein solches zu verfügen haben, oder zu jenen wenigen, die bei diesen wieder gastliche Aufnahme finden können, der ist auf unsere gewöhnlichen Zimmer angewiesen, die ihn zu unaufhörlichen Experimenten zwingen, mit welchen er dem an sich meist schlechten Lichte und dem Reflexe, der von den Nachbarhäusern herüberzuschimmern pflegt, zu begegnen sucht. — Müller's bedeutendstes ägyptisches Bild ist die „lagernde Karawane", an welches er eben jetzt die letzte Hand legt. Selbst Gérôme's Bilder stehen diesem nach an kräftigem Vortrag und an leuchtender Farbenpracht; die von Fromentin haben nicht diese Kraft der Individualisirung für sich, und Gentz

*) Mit Bezug auf meinen letzten Atelierbericht hat mich ein mir persönlich unbekannter Herr Professor aus Antwerpen mit einem Briefe beehrt, in welchem er einen Feldzug gegen die Fremdwörter überhaupt, und gegen das Wort „Atelier" insbesondere eröffnet. Er schreibt u. A.: „Ich frage Sie, ob Sie sich selber nicht vor der ewig angewandten Bezeichnung „Atelier" entsetzen?" Ich kann darauf in aller Gemüthlichkeit mit „Nein" antworten; freilich beweist das noch nichts, denn zufällig könnte ich verhärteten Gemüthes sein, und mich vor gar nichts mehr entsetzen. Dennoch glaube ich, daß diese Atelierfrage an dieser Stelle einmal zur Sprache gebracht werden kann, wenn auch nur, um zu konstatiren, daß sie am besten ungelöst bliebe. „Künstlergemach", das der Herr Professor einmal für Atelier substituirt, klingt im Munde eines Künstlers, der von seinem eigenen Atelier spricht, sicher manierirt, und „Werkstatt" ist nicht durchzubringen, da heute schon jeder Zahnreißer sein „Atelier" hat. Zudem wäre „Werkstatt" nicht exact bezeichnend; sie gehört nur für Handwerker dem Sprachgebrauche gemäß; es ist höchstens gestattet, bildlich von einer Werkstatt des Geistes zu reden. Anm. d. Verf.

ist sowohl durch die vornehmere koloristische Wirkung im Allgemeinen, als auch durch gewissenhaftere Durchbildung der Charaktere im Detail überboten. Müller's Karawane ist bunt zusammengewürfelt aus Kopten, Arabern und Negern; jeder einzelne Kopf ein Meisterstück an Charakteristik. Aus manchem Gesichte lächelt auch der Schalk heraus, der von früher her noch in Müller's Geist seine liebenswürdigen Allotria treibt. Ein Theil der Gesellschaft lagert, theils sitzend, theils liegend, im Kreise und ist mit einem Spiele beschäftigt, bei welchem Steinchen in die in den Wüstensand gescharrten Löcher geworfen werden. Auf der anderen Seite machen Einige Toilette; ein Jüngling läßt sich den Kopf rasiren. Ein schlankes, hochaufgeschossenes, braunes Mädchen in schwarzer Gewandung bringt Wasser, eine kleinere schwarzbraune Dirne Brod herbei für die verehrliche Gesellschaft, die sich insgesammt in harmlosester, behäbigster Stimmung zu befinden scheint. Ein tiefblauer, wolkenloser Himmel wölbt sich über der sorglosen, gemüthlichen Compagnie; im Hintergrunde ragen die Pyramiden von Ghizeh in stummer Größe in die Lüfte. — Ein zweites Bild „Abend vor Kairo", harrt ebenfalls der letzten Feile, doch soll diese erst nach Vollendung einer neuerlichen Reise nach Aegypten angelegt werden. Die Karawane ist in der Dämmerung vor Kairo angelangt, und gerade die Darstellung des eigenthümlichen Doppellichtes einer ägyptischen Dämmerung bildet das interessante Problem, das zu lösen sich der Künstler vorgenommen hat. Die eigentliche Dämmerung hat dort eine sehr kurze Dauer, sie währt höchstens zehn Minuten, dann tritt sofort die Nacht ein im grellen Gegensatz zu dem Tage, der noch vor wenigen Minuten geherrscht hat, und nach raschem, fast unvermittelten Uebergange. Auf Müller's Bild steht der Mond schon hoch am Himmel und doch wirkt noch das Sonnenlicht mit intensiver Kraft, in der nächsten Minute wird ihr Licht nicht mehr das des Mondes beeinträchtigen können. Auf dem dunklen Firmamente schwimmen blutig rothe Wolken, die Dämmerung webt ihre geheimnißvollen Schleier, der Dunst des Abends hebt sich, und alle stillen Geister der Nacht sind bereit, sogleich hervorzuschleichen, wenn die Sonne ihr glänzendes Antlitz verborgen haben wird. Die Lichtwirkung des Bildes ist eine magische; es ist ein großartiger Zug aus der Psychologie der Natur in ihm festgehalten.

Wir können Makart's Atelier nicht verlassen, ohne auch auf seine Arbeiten einen Blick geworfen zu haben. Da thront ein grandioses Gemälde „Ariadne auf Naxos", ein bacchantischer Triumphzug, so von Lust und jauchzendem Jubel erfüllt, von solcher Farbenfreudigkeit, daß es den ganzen Sinn des Beschauers gefangen nimmt und ihm selbst ein gut Theil seiner Freudigkeit mittheilt. Ich habe in diesem Raume nur die Unmittelbarkeit, das Hinreißende der Wirkung des Bildes empfunden, und diese Wirkung würde sicherlich nichts von ihrer Intensivität verlieren, wenn das Bild immer in ähnlicher Umgebung bleiben könnte, wie sie ihm hier so sehr zu Statten kommt. Es ist ein Saalbild, das bei einer nüchternen, frostigen Umgebung nicht zur Geltung gelangen kann; wer es erstehen wollte, müßte in der Lage sein, ihm einen prächtigen Saal zu widmen, oder sich einen Saal dazu zu bauen und dekoriren zu können. — Ein anderes erst untermaltes Bild zeigt uns Kleopatra in ihrer Sterbestunde; eine ihrer zwei Dienerinnen ist ihr vorangegangen in den Tod und liegt bereits entseelt zu ihren Füßen, die andere ist noch um die sterbende Herrin beschäftigt, um ihr dann selbst zu folgen. Die Färbung des Bildes scheint, dem geschilderten düsteren Vorgange entsprechend, eine ernste, düstere werden zu wollen. Noch ein weiteres Bild befaßt sich mit Kleopatra; es zeigt uns die Königin, wie sie dem Antonius auf dem Nil entgegenfährt. Das Bild ist als Mittelstück eines Frieses gedacht, aber bisher nicht ergänzt worden. Es könnte auch „Erinnerung an bessere Zeiten" heißen, denn in guter Zeit ward der Fries bestellt, und dann abbestellt, als die bösen Zeiten kamen.

Balduin Groller.

Die k. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden.

c. Die Generaldirektion der königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft hat die löbliche Gepflogenheit, über die wichtigeren Vorkommnisse bei der Verwaltung der genannten Sammlungen, namentlich über die Vermehrung des Bestandes und die Einrichtungen im Interesse der öffentlichen Benutzung, Berichte zu veröffentlichen, welche der zweijährigen Finanzperiode des Staatshaushaltes entsprechen. Bereits liegt ein zweiter derartiger Bericht vor über die Verwaltungsjahre 1872 und 1873. Derselbe zeugt von der regen und einsichtsvollen Fürsorge der Generaldirektion in der Verwaltung der Sammlungen.

Der Bericht gedenkt zunächst in warmer Anerkennung der Wirksamkeit des früheren Referenten der Generaldirektion, des im vorigen Jahre verstorbenen Hofraths Dr. v. Zahn, zu dessen Nachfolger Prof. Hofrath Dr. W. Roßmann ernannt worden, und wendet sich dann den Maßregeln für die Erweiterung des öffentlichen Besuchs der Sammlungen zu, welche in der oben genannten Verwaltungsperiode eine wesentliche Ausdehnung erfuhren. Die Wirkung der neuen Einrichtungen war eine ganz beträchtliche Steigerung des Besuchs. Die Gemäldegalerie wird jetzt jährlich, nur

mäßig berechnet, von etwa 325,000 Personen besucht, die Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen von 11,700, die Sammlung der Gypsabgüsse von 12,000, das Antikenkabinet von 5900, die Gewehrgalerie von 4000, das naturhistorische Museum von 9700, das mineralogische Museum von 5000, der mathematisch-physikalische Salon von 5000 Personen. Die genau bekannte Zahl der Besucher derjenigen Sammlungen, welche keine freien Tage haben, nämlich des historischen Museums mit 11,983, der Porzellan- und Gefäßsammlung mit 3180, des Grünen Gewölbes mit 30,387 und der Bibliothek (von den Lesern abgesehen) mit 551 Personen hinzugerechnet, ergiebt die Gesammtsumme von 424,401, rund von 425,000 Personen.

Rücksichtlich der Verleihung von Freikarten zum Zwecke besonderer Studien ist die Generaldirektion, wie aus dem Berichte zu ersehen, mit größter Liberalität zu Werke gegangen; außer an Fachleute sind auch derartige Karten an Lehrer und Schüler höherer öffentlicher Lehranstalten und an solche Vereine ausgegeben worden, welche sich die gegenseitige wissenschaftliche, künstlerische und kunstgewerbliche Fortbildung ihrer Mitglieder zur Aufgabe machen und deren Zwecke durch die Benutzung der Sammlungen unmittelbar gefördert werden. Eine weitere Steigerung des Besuchs ist zu erwarten, wenn der Umbau des alten Galeriegebäudes, welches das historische Museum und die Porzellan- und Gefäßsammlung aufnehmen soll, vollendet sein wird. Unter den baulichen Veränderungen, welche an den übrigen Gebäuden vorgenommen worden sind, wird besonders über die Vollendung der Sicherheitsmaßregeln zum Schutze des Museumsgebäudes gegen Feuersgefahr berichtet, welche nach dem Brande des Hoftheaters im Jahre 1869 beschlossen wurden.

Was die auf Vermehrung der Sammlungsgegenstände verwandten Mittel betrifft, so konnten im Jahre 1872 14,413 Thlr., im Jahre 1873, mit Zuhilfenahme des Reservefonds, 26,438 Thlr. verausgabt worden. Entsprechend den erheblich gesteigerten Einnahmen ist aber, Dank dem Interesse der Regierung und der Stände für die Sammlungen, die Position für neue Erwerbungen auf jedes der beiden folgenden Jahre nicht unbedeutend erhöht und der Reservefonds um 150,000 Thlr. aus der französischen Kriegskostenentschädigung verstärkt worden, während der Generaldirektion zugleich aus derselben Quelle ein Fonds von 100,000 Thlr. für die Förderung der zeitgenössischen Kunst überwiesen wurde.

Zu den einzelnen Sammlungen übergehend, so erwarb die Gemäldegalerie durch Kauf 9 Werke älterer und neuerer Meister; darunter einige sehr werthvolle Bilder. An Geschenken gingen der Sammlung 11 Bilder zu. Die Sammlung von Photographien, welche die Berliner photographische Gesellschaft herstellt, wurde bis zum Schlusse des Jahres 1873 auf 300 Nummern gebracht.

Unter den Abtheilungen der Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen wurde besonders die Photographiensammlung vermehrt. Eine Bereicherung von hervorragendem Werthe erhielt die Sammlung der Handzeichnungen an einer Reihe von 178 Blättern, welche Geh. Rath Dr. Müller derselben zum Geschenk machte. Der dritten Abtheilung des sogenannten Galeriewerkes endlich wurde in dem Th. Langer'schen Stiche nach Palma Vecchio's „Drei Schwestern" die letzte (50.) Platte hinzugefügt.

Das Museum der Gypsabgüsse erwarb im Jahre 1872 durch Tausch mit dem Germanischen Museum zu Nürnberg die Abgüsse vom Grabmal des Bischofs Hildeward im Dom zu Naumburg, des Königs Rudolph von Schwaben im Dom zu Merseburg, des Herzogs Wittekind in der Kirche zu Engern, des Markgrafen Eckbert im Dom zu Naumburg, der Baba ebendaselbst, des heiligen Bernward in St. Michael zu Hildesheim, des Grafen Hermann VIII. von Henneberg zu Römhild von Peter Vischer. Das Angebot dieser Reproduktionen gab Veranlassung, die Figuren an der goldenen Pforte im Dom zu Freiberg, deren Vervielfältigung im Interesse der Kunst und Wissenschaft lange gewünscht war, abformen zu lassen. In demselben Jahre ging dem Museum ein Abguß der berühmten Victoria von Brescia zu. Im Jahre 1873 wurden für die Sammlung 8 durch Martinelli in Athen gefertigte Abgüsse angekauft; ebenso von Christophle in Paris-Karlsruhe die galvanoplastischen Reproduktionen des Hildesheimer Silberfundes. Durch Tausch mit der seit 1871 in Brüssel bestehenden Kommission zur Organisation des Austausches der Reproduktionen von Kunstwerken erwarb das Museum: die Madonna des Michel Angelo in Brügge und ein Basrelief von Tournay und gab dagegen die Abgüsse der Dresdener Dreifußbasis, der vierseitigen Ara, beide im Antikenkabinet, und des Lessing von Rietschel. Auch die Sammlung der Formen für verkäufliche Abgüsse hat in dieser Periode eine wesentliche Bereicherung erfahren. Schließlich schenkte das Ministerium des Kultus und des öffentlichen Unterrichtes dem Museum 8 von Prof. Dr. Ebers in Leipzig aus dem Museum zu Bulak mitgebrachte Formen. Von diesen Formen wurden für die Sammlung selbst, und, auf Kosten des Kultusministeriums, für das Museum zu Berlin und für die archäologische Sammlung der Universität zu Leipzig Abgüsse gemacht.

Die Antikensammlung erhielt von Sr. Majestät dem König einen assyrischen Ziegelstein mit Keilschrift zum Geschenk. Eine werthvolle Bereicherung erfuhr dieselbe ferner durch den Ankauf der Sayn-Wittgen-

stein'schen Vasensammlung von 112 Stück. In dieser den Archäologen wohlbekannten Sammlung sind die Hauptepochen der Technik und des Styls in meist trefflich erhaltenen Exemplaren vertreten. Verhältnißmäßig sehr reich ist dieselbe an orientalisirenden Vasen; den Hauptbestandtheil aber bildet eine Folge von schwarz auf roth und roth auf schwarz gemalten Nolaner und Capuaner Vasen des strengen und schönen Styls. Die Sammlung umfaßt die hauptsächlichsten Gefäßformen und hat einige in Bezug auf Form sehr seltene und merkwürdige Stücke. Außerdem erwarb das Cabinet zwei aus den Ausgrabungen von Corneto und Calvi stammende etruskische Bronzespiegel. Für die angemessene Aufstellung der neuerworbenen Vasensammlung machte sich eine Erweiterung der Räumlichkeiten des Museums nöthig.

Auch der Bestand der übrigen Sammlungen wurde mehr oder weniger durch Geschenke und Ankäufe vermehrt. Durch ein dem Münzkabinet zugefallenes Vermächtniß des Herrn v. Römer dürfte das genannte Kabinet bezüglich mittelalterlicher Münzen unter den deutschen Sammlungen jetzt den ersten Rang einnehmen. Für die bequemere Benutzung des Grünen Gewölbes, der Porzellan- und Gefäßsammlung, wie der Gewehrgalerie wurden Kataloge beschafft, mit deren Bearbeitung für die beiden erstgenannten Sammlungen Hofrath Dr. Grässe, für die letztgenannte Inspektor Clauß beauftragt wurden. Was die Sammlungen rein wissenschaftlichen Inhalts betrifft, so müssen wir auf den Bericht selbst verweisen, der, bei dem Ruf und der Bedeutung der Sammlungen, für weite Kreise von Interesse sein wird.

Kunstliteratur.

Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken. Von Ernst Förster. II. Theil. Berlin, G. Reimer. 1874. 8.

Der eben erschienene zweite Theil (Schluß) des Förster'schen Buches umfaßt in zwei Abtheilungen: München, 1829 bis 1841, und Berlin, 1841 bis 1867, die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben des Meisters. Er beginnt mit dem Reifen des ersten Planes eines großen christlichen Epos in Cornelius und schließt mit dem Tode desselben. Im Anhang theilt der Verfasser eine Reihe interessanter Aktenstücke mit.

Es ist hier nicht der Platz, das Leben des Meisters in diesen beiden Perioden Schritt für Schritt zu verfolgen; aber es mag erlaubt sein, darauf hinzudeuten, wie es kam, daß Cornelius der Stadt den Rücken kehrte, die er mit so weitgehenden Hoffnungen betreten und in welcher er so viele derselben verwirklicht gesehen hatte.

Cornelius hatte das Glück gehabt, einen Theil jenes Planes durchführen zu können, der nichts Geringeres umfaßte als die Gestaltung eines die ewigen Wahrheiten der christlichen Religion verherrlichenden Gemälde-Cyklus. Er hatte dafür die durch Klenze erlittene Niederlage im Kampfe um die Ausführung der kunstgeschichtlichen Fresken in der Pinakothek und die Zertrümmerung seiner Schule ohne Klage hingenommen. Während er mit seinen Gehilfen in der Ludwigskirche arbeitete, begannen sich zwischen ihm und König Ludwig schwere Gewitterwolken aufzuthürmen. Cornelius hatte vordem Gärtner dem Könige wärmstens empfohlen; dem verdankte es Gärtner, daß ihm der Bau der Ludwigskirche übertragen worden, woran sich andere weitgehende architektonische Aufträge knüpften, die Gärtner schließlich hinderten, sich seinem Lehramt an der Akademie so zu widmen, wie er selber wünschte. Als in der Akademie die Rede davon war, ihm einen Stellvertreter zu geben, brach der Sturm los. Ein eigenhändiges Schreiben des Königs zeugte von einer durch nichts gerechtfertigten Gereiztheit desselben gegen die Akademie und deren Direktor Cornelius, dem darin selbst das vom Könige in eigener Person verliehene Adelsprädikat in demonstrativster Weise vorenthalten wurde. Das ganze Handschreiben athmet einen wahrhaft absolutistischen Geist.

Aber es sollte nicht bei dieser Demüthigung des Künstlers bleiben. Man brachte dem König allmälig die Ueberzeugung bei, daß Cornelius in der That nicht der große Künstler sei, für den er galt: er hielt nach seiner Weise mit dem Tadel der Fresken in der Ludwigskirche nicht zurück, und es kam zu peinlichen Erörterungen. An der Absicht, Cornelius zu schaden, war nicht zu zweifeln, als Gärtner dessen jüngstes Gericht mit einer buntfarbigen Einfassung umgeben und diese trotz des Meisters Einspruch vollenden ließ, und als sich Gärtner weigerte, vor dem bevorstehenden Besuche des Königs das die Gesammtwirkung des riesigen Bildes störende doppelte Gerüst zu beseitigen und während der Anwesenheit des Königs in der Kirche Cornelius vom Thürsteher „auf Befehl des Herrn Oberbauraths (Gärtner) und Sr. Maj. des Königs" der Eintritt verwehrt wurde.

Damals sprach der tief erschütterte Meister: „Ich bin nicht für immer an Bayern gebunden" und folgte dem Rufe Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin. König Ludwig aber meinte: „Nicht an Cornelius ist die Kunst in München gebunden! Ich, Ich der König bin die Kunst von München!" Später aber, zu spät freilich, kam er zur Besinnung und klagte, als auch Schnorr weggegangen, Schwanthaler und Rottmann gestorben waren und Kaulbach nur für Berlin arbeitete: „Alle meine guten Künstler verlassen mich oder sterben, und mir bleiben nur die L . . . . ." Und so schwer lastete die Furcht vor der Allerhöchsten Ungnade auf den Ge-

müthern der Künstler, daß nur wenig fehlte, daß sie Cornelius ohne Sang und Klang aus München ziehen ließen!

In Berlin harrten des Meisters ebenso umfassende wie tiefbedeutsame Aufträge; er stand in hohen Ehren, aber auch König Ludwig nannte sich in einem zwei Jahre nach Cornelius' Weggang an diesen gerichteten Briefe wieder dessen „wohlgewogenen" König, ihn seiner „gnädigen Gesinnungen" versichernd. Und als Cornelius im März 1845 wieder durch München kam, ward ihm von Seite des Königs der herzlichste Empfang zu Theil, und Cornelius seinerseits folgte dem Zuge seines Herzens und seiner Ueberzeugung, als er bei dem am 20. Mai 1855 dem Könige von den deutschen Künstlern in der Villa Albani gegebenen Feste von dem neben ihm sitzenden Fürsten in hochgestimmten Lobeserhebungen sprach. „Was er mir auch im Leben zu Leide gethan, er ist doch derjenige, der der neuen Kunst eine Heimat bereitet, ohne welchen wir in Deutschland kein Kunstleben hätten, und vor diesem Verdienste schweigt jedes persönliche Interesse!" In diesen späteren Worten des Meisters liegt der Schlüssel zu jenem Verhalten.

Aber auch noch eine andere Genugthuung, als die Erneuerung der Freundschaft des Königs, sollte Cornelius werden: derselbe Klenze, der sich Gärtner's bedient, um ihm die Gunst des Königs zu rauben, wendete sich um einen Orden bettelnd an ihn — und Cornelius sammelte feurige Kohlen auf seines alten Feindes Haupt und verschaffte ihm, um was er gebeten.

Von hohem Interesse sind einige in Förster's Buch abgedruckte Briefe von Cornelius und Schwind. Sie zeichnen den Standpunkt der beiden Künstler den modernen Kunstbestrebungen gegenüber.

Schwind hatte Cornelius eine Photographie seiner „Sieben Raben" geschickt und Cornelius dankte ihm dafür mit den anerkennendsten Worten: „Ich wiederhole, was ich Ihnen schon einmal in München ausgesprochen habe, daß dieses Ihr Werk mir bei Weitem das Liebste ist, was mir damals zu Gesicht kam. Ja, es tröstete mich für so vielen Verdruß, den mir anderweitige Arbeiten verursachten. Sie erschienen mir als der Einzige, der das von uns Aelteren so schwer und mit so vielen Opfern Errungene auf Ihre Weise und mit der Ihnen eigenen Gabe der Natur noch festhielt. Fahren Sie nur muthig fort, Ihren Weg zu wandeln. Sie haben jetzt schon zum Herzen der Nation gesprochen, während der Nimbus, der um das Haupt manches falschen Propheten der Kunst geleuchtet, schon angefangen hat, stark zu erbleichen."

Am 4. Dezember 1865 schreibt Schwind an Cornelius: „Von hiesigen Zuständen zu erzählen, ist kaum möglich; denn das Unbeschreibliche ist an der Tagesordnung .... Die ganze Kunst muß neu aufgerichtet werden: Theater neu! Musik neu! Gesang neu! und was das Entscheidende: das Garstige ist jetzt schön, das Langweilige ernst, und das Triviale naiv."

Drei Wochen später sagt Schwind in Beantwortung eines andern Briefes von Cornelius: „Ihr Schreiben, verehrter Herr Direktor, hat in seiner biblischen Kürze etwas Erschütterndes. Sie haben Recht! es ist ein Jammer, die jetzigen Zustände mit denen vor 30 oder 40 Jahren zu vergleichen; und ich kann Sie leider versichern, daß die allgemeine Sudelkocherei noch viel ärger ist, als Sie sich's vorstellen können. Da ich aber einmal darin leben muß, und noch obendrein soll, so bin ich zu entschuldigen, wenn ich die ganze Wirthschaft nebenbei außerordentlich lächerlich finde. Etwas Komischeres, als unsere alte Majestät, die mit Cornelius anfängt und mit ..... aufhört, kann ich mir kaum denken. Ihr guter Genius wird Sie abgehalten haben, die Neue Pinakothek zu besuchen, sonst würden Sie doppelt staunen, daß man sich höchsten Orts mit diesen Dingen nicht nur begnügt, sondern prahlt und von da auf alles andere herabsieht ..... Perioden höchsten Glanzes haben nie länger als 40 bis 50 Jahre gedauert, und so lang ist die Zeit auch, die nach Ihnen genannt werden wird, so lange noch ein Paar Menschen bei Verstande sind."

Was Förster's Buch neben anderen trefflichen Eigenschaften ganz besonders schätzbar macht, ist die Leidenschaftslosigkeit, mit der es geschrieben ist. Es erscheint das um so rühmlicher, als Förster dem Meister seit langen Jahren befreundet war. So möge das Werk denn allerwärts bestens empfohlen sein! —e—

Peter Paul Rubens. Vortrag, gehalten im Rathhaussaale zu Zürich von Gottfried Kinkel, Professor der Archäologie und Kunstgeschichte am Eidgenössischen Polytechnikum. Basel, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung. 1874. 8.

Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß ungefähr um die gleiche Zeit drei unserer hervorragenden Kunsthistoriker Rubens zum Gegenstande eines öffentlichen Vortrages vor gebildetem Publikum gewählt haben. Springer hat über diesen Gegenstand in Straßburg, kurz vor seinem Weggange von dort, gesprochen, etwa gleichzeitig Lübke in Stuttgart und Kinkel in Zürich. Nur die Rede des Letztgenannten liegt gedruckt vor. Könnte man alle drei mit einander vergleichen, so würden sie offenbar sich keineswegs einander überflüssig machen, sondern im knappen Rahmen das Bild des Künstlers jedesmal von einer besonderen und darstellenswerthen Seite zeigen. Kinkel, ohne irgend auf Schilderung von Rubens' Schöpfungen im Einzelnen einzugehen, hat, genau der vorgeschriebenen Zeit

sich fügend, ein in sicheren Strichen skizzirtes Bild des persönlichen Charakters wie des Künstlers geben wollen. Auf plastisches Herausarbeiten der ganzen Gestalt kam es ihm an. Aufbau und Oekonomie des Vortrags zeigen den Meister in dieser Form der Darstellung. Nur dem Schlußwort fehlt der harmonische Vollklang. Im ästhetischen Urtheil, das fein darauf berechnet ist, dem Publikum diesen Künstler nahe zu bringen, ihn so zu beleuchten, wie es ihm zukommt, nichts zu verschweigen, aber Alles zu erklären, ist uns nur ein Punkt aufgefallen, in welchem wir mit dem Autor nicht einverstanden sind. Von Rubens als Landschaftsmaler sagt Kinkel: „Zwar die stark bewegte Scenerie, Sturm und Unwetter, verstand er meisterlich; aber für die ruhige, stille Stimmung der nordischen Ebene, die ihn umgab, hatte er wohl den Sinn nicht." Dem möchte ich entschieden widersprechen. Abgesehen von manchen anderen Beispielen, steht mir namentlich als Beleg eine große Landschaft aus dem Palazzo Pitti vor Augen. Frieden in der Natur athmet nicht nur die südliche, offenbar von der Erinnerung an Genua inspirirte Landschaft mit Odysseus und Nausikaa, sondern auch das Gegenstück, die heimatliche Landschaft mit der Heimkehr der Schnitter. Es mag mir erlaubt sein, ihren Eindruck auf mein Gefühl, wie ich ihn mir kürzlich vor dem Gemälde selbst notirte, mitzutheilen: „Friede, Glück in der Stimmung der abendlichen Landschaft, die zur frohen Heimkehr von der Arbeit paßt. Der andern Landschaft noch überlegen. Vortreffliche Charakteristik der niederländischen Ebene mit Bäumen, Bach, vielfach koupirtem Terrain. Schöner Mittelgrund. Reflex der Abendsonne auf dem stehenden Wasser."*)

In den Anmerkungen spendet Kinkel den betreffenden Partien der „Histoire de la peinture flamande" von Michiels, der „von den deutschen Kunsthistorikern sehr ungerecht negligirt" werde, warmes Lob. Gewiß, man muß das Buch benutzen, für minder bekannte Meister findet man hier das Material zusammengestellt, auch für Rubens sind mehrere brauchbare Notizen gegeben. Wie tief aber die Arbeit im Dilettantismus steckt, läßt sich nicht übersehen. Wo bleibt das Arbeiten „aus den Quellen", sobald die eigene Anschauung der Werke so wenig ausreichend ist? Für manche Partien, in denen Michiels Thatsächliches, von dem die deutsche Literatur noch nicht hinreichend Notiz genommen hat, behandelt, muß man sich nicht auf ihn berufen, sondern auf die Quellen, aus denen er geschöpft hat: für die Schicksale von Rubens' Eltern auf Bachuisen, van den Brink und Spieß, für die Jahre in Italien auf Baschet in der Gazette des Beaux-Arts. Auch die Darstellung der Dinge auf Grund des neuen Materials ist bei diesen Autoren eine bessere. Den „fatalen Ton", den auch Kinkel als gelegentliche Eigenschaft von Michiels zugiebt, die tendenziösen Folgerungen hat man bei jenen nicht zu befürchten. Nicht Michiels aber hat „weit das Beste geleistet, was wir über den Meister besitzen", sondern Waagen in dem Text zu einem Schauer'schen Album, welcher dem Publikum bald in einer Sammlung seiner kleinen Schriften wieder vorgeführt werden wird. — In den Noten ist ferner ein Druckfehler zu berichtigen. Der Herausgeber von Rubens' Korrespondenz ist Gachet zu lesen statt Gawet. Neben ihm wäre wohl noch Sainsbury ausdrücklich zu nennen.

Alfred Woltmann.

*) Ueber den Gegensatz des Dramatischen und Idyllischen in Rubens' Landschaften vergl. auch Waagen, Handb. II, 20 ff. Anm. d. Herausg.

R. B. **Zur griechischen Architekturgeschichte.** Das vierunddreißigste Programm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin zum letzten Winkelmannsfeste enthält eine Abhandlung des Bauraths Professor F. Adler über „die Stoa des Königs Attalos zu Athen." In dieser scharfsinnigen Untersuchung stellt der Verfasser alle ihm zugänglichen Nachrichten aus alter und neuer Zeit über dieses interessante Bauwerk zusammen, welches eine Lücke in der Geschichte der griechischen Architektur ausfüllt und als Repräsentant einer ganzen Denkmälerklasse der griechischen Architektur von Wichtigkeit ist, und entwickelt dann aus den noch erhaltenen, leider sehr fragmentirten Resten des Gebäudes, welche er zweimal an Ort und Stelle untersucht hat, und auf Grund einiger älterer Abbildungen der Ruine und einiger Bemerkungen älterer Reisenden, eine wohlbegründete Restauration desselben. Zum Schluß giebt er eine kritische Würdigung der Stoa in praktischer, struktiver, ästhetischer und baugeschichtlicher Beziehung. Im Anschluß daran ergeben sich noch einige Bemerkungen, welche für die antike Topographie der Stadt Athen von Wichtigkeit sind. Wenn auch einzelne Folgerungen, wie z. B. die, „daß die Kleinheit der Eintrittsthür sowie die an Dürftigkeit streifende Anordnung der Treppe" dafür sprechen soll, „daß die Oberstoa nicht dem täglichen Gebrauch, sondern nur an besondern Festtagen geöffnet war", anfechtbar sein dürften, so kann die Abhandlung im Allgemeinen, wegen der auf umfassendster Denkmäler-Kenntniß beruhenden Gründlichkeit und Sorgfalt der Arbeit, sowie wegen der umsichtigen und logischen Benutzung aller für den beabsichtigten Zweck brauchbaren Faktoren doch als eine Leistung bezeichnet werden, welche als wohl zugerichteter Baustein für das Gebäude einer wissenschaftlichen Geschichte der Architektur von großem Werthe ist.

R. B. **Peter Vischer's Sebaldusgrab.** Es ist bekannt, daß der Kupferstecher A. Reindel, welchem wir in einem großen ausgeführten, sehr geachteten Kupferstiche die beste Gesammtansicht des Sebaldusgrabes Peter Vischer's in der Sebalduskirche zu Nürnberg verdanken, auch die größern Statuen (12 Apostel, St. Sebald und Peter Vischer) und die vier Reliefs gezeichnet und vortrefflich in Kupfer gestochen hat, und daß diese 18 Kupferstiche in einem besondern Werke in Quart unter dem Titel: „Die wichtigsten Bildwerke am Sebaldusgrabe zu Nürnberg von Peter Vischer", nebst einem kurzen erläuternden Texte, die Statuen allein auch in einem Oktavheftchen unter dem Titel: „Vierzehn der vorzüglichsten Figuren des von Peter Vischer gegossenen Grabmals des heiligen Sebaldus", bei Schrag in Nürnberg erschienen sind. Aber es ist sehr wenig, fast gar nicht bekannt, daß zu diesem Werkchen eine zweite Abtheilung mit 42 nicht minder vortrefflichen Kupferstichen von H. Petersen nach Zeichnungen von J. G. Wolff erschienen ist. Diese zweite Abtheilung enthält auf 6 Blatt die 12 Propheten, auf 4 Blatt die acht allegorischen Gestalten an der Basis, auf 29 Blatt alle architektonischen, ornamentalen und figürlichen Einzelheiten des sehr reich durchgeführten Denkmals in außerordentlich sorgfältiger und charakter-

voller Darstellung. Sodann schließen sich daran noch ein Grundriß des Grabmals, das einem andern Werke entnommene, von Seiz gestochene Blatt mit den vier Lichter tragenden Sirenen und eine von Fr. Geißler gestochene Gesammt-Innen-Ansicht des Chors der Sebaldus-Kirche mit dem Grabmal. Bei dem großen Interesse, welches jetzt unter allen Kunstfreunden für P. Vischer und seine Arbeiten rege ist, verdient dieses schöne Werk, welches das berühmte Monument mit einer Vollständigkeit und Treue, die nichts zu wünschen übrig lassen, darstellt, wohl aus dem Dunkel der Bücherlager an's Licht gezogen zu werden.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Werke.

Black, C. C., Michael Angelo Buonarroti. The story of his life and labour. London, Macmillan.

Duplessis, G., Les ventes de tableaux, dessins, étampes etc. aux XVIIe et XVIIIe siècles. 8. Paris, Rapilly.

Kugler's Handbook of painting. Remodelled by the late Prof. Dr. Waagen. New edition, thoroughly revised and in part re-written by J. A. Crowe. 2 Vol. London, Murray.

Plon, E., Thorwaldsen, sein Leben und seine Werke. Aus dem Franz. von M. Münster. Wien, Gerold's Sohn.

Schwarz, Walter, Jugendleben der Malerin Caroline Bardua. Nach einem Manuscript ihrer Schwester herausgegeben. 8. Breslau, R. Hoffmann.

Wilmowsky, Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden, der römischen, der fränkischen, der romanischen, beschrieben und durch XXVI Tafeln erläutert. Fol. Trier, Lintz.

Wulff, Eberh., Architektonische Harmonielehre in ihren Grundzügen dargestellt. Mit 11 Tafeln. Fol. Wien, R. v. Waldheim.

Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Bearb. von Prof. Dr. Lübke u. C. v. Lützow. 3. verb. u. verm. Aufl. 1. Lfg. qu. Fol. Stuttgart, Ebner & Seubert.

Photographien.

Naue, J., Die Völkerwanderung. Ein Bildercyklus. Nach Motiven aus H. Lingg's Epos: Die Völkerwanderung. (16 phot. Bl.) Hoch 4. Nürnberg, Leyde.

Die k. Gemäldegalerie in Augsburg. 63 Blätter nach den Originalen photogr. (Lichtdruck). Fol. Lübeck, Nöhring & Frisch.

Die k. Bayer. Pinakothek für Gemälde alter Meister zu München in Photographien von J. Albert. 1. Lfg. (5 Bl. G. Reni: Himmelfahrt Mariae. A. Dürer: S. Paulus u. Marcus. A. van Dyck: Marie Ruthven. A. van der Werff: Grablegung Christi. Murillo: Trauben essende Knaben.) Roy.-Fol. München, Piloty & Loehle.

Kupfer- und Holzschnittwerke.

Bürkner, H., Bilder aus dem Familienleben in 14 Orig.-Radirungen. Text von Fr. Bonn. qu. Fol. Leipzig, Dürr.

Cornelius, P. v., Entwürfe zu den kunstgeschichtl. Fresken in den Loggien der Königl. Pinakothek zu München Gest. von H. Merz. Mit erklär. Text von Dr. E. Förster. (48 Bl. u. 54 S.) qu. Fol. Leipzig, Ebend.

Richter, Ludw., 12 Orig.-Radirungen (Landschaften). Mit Text von Dr. H. Lücke. qu. Fol. In illustr. Umschlag cart. Leipzig, Dürr.

—— Bilder und Vignetten. Nach den Originalen auf Holz gez. von Prof. H. Bürkner. 4. In Mappe. Dresden, Meyer & Richter.

Lager-Kataloge.

Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M. Lager-Katalog No. XXXI.: Schöne Künste, Kupferwerke. 1576 Nummern.

Regia calcografia di Roma. Catalogo generale dei rami incisi al bulino ed all' acquaforte posseduti della R. C. di Roma, le di cui stampe si vendono in questo istituto. 4. Roma, Regia tipografia.

werden wir mit ausführenden Künstlern in Verbindung treten und durch geeignete Bekanntmachung dem öffentlichen Urtheil Gelegenheit geben, sich über die Art und Weise der Ausführung zu äußern.

Correspondenzen in Betreff des **Reuter-Denkmals** bitten wir an den Senator Advocat Brückner zu Neubrandenburg zu richten.*)

Neubrandenburg, im October 1874.

Fürst **Hohenlohe-Schillingsfürst**, Botschafter des deutschen Reiches in Paris. **von Dachröden**, Königl. Schloßhauptmann in Berlin. **A. von Hansemann**, Geheimer Kommerzienrath in Berlin. **A. Hofmann**, Verlagsbuchhändler in Berlin. Fr. Freiherr **von Stauffenberg**, Erster Vicepräsident des Reichstags Präsident der Kammer der Abgeordneten in München. **Gustav zu Putlitz**, Generaldirector des Großherzogl. Hoftheaters zu Karlsruhe. Prof. Dr. **von Treitschke** in Berlin. **Otto Piper**, Dr. jur., Redakteur in Straßburg i. E. Dr. **Drechsler**, Kaiserl. Erster Vice-Präsident des Reichs-Oberhandels-Gerichts in Leipzig. **Fritz Peters**, Oekonomierath auf Siedenbollentin in Pommern. **Rümker**, Direktor der Sternwarte in Hamburg. Dr. **Wilh. Plessing** in Lübeck. **H. Lingnau**, Kaiserl. Ober-Postdirektor in Lübeck. **Ernst Keil** — Redaktion der Gartenlaube — in Leipzig. Prof. Dr. **Carl von Lützow**, Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst" in Wien. **Gustav Freytag**, Geheimer Hofrath in Siebleben bei Gotha. **Emil Palleske** zu Thal bei Eisenach. Dr. **Edmund Hoefer** in Stuttgart. Dr. **Julian Schmidt** in Berlin. Prof. Dr. **Sohm** in Straßburg i. E. Prof. Dr. **Richard Schröder** in Würzburg. Dr. **Hans Blum** — Redaction der „Grenzboten" — in Leipzig. **J. J. Weber** — Redaction der „Illustrirten Zeitung" — in Leipzig. Dr. **Hermann Schmid** in München. Dr. **Heinrich Laube** in Wien. Dr. **Fr. Jos. Völk**, Mitglied des Reichstags, in Augsburg. Freiherr **von Loën**. Generalintendant des Großherzoglich Sächsischen Hoftheaters in Weimar. Reichsgraf **Schwerin**, Kaiserl. und Königl. Kammerherr auf Göhren. **Albertus von Ohlendorff** in Hamburg. Dr. **Budde**, Vice-Präsident des Oberappellations-Gerichts zu Rostock. Senator Dr. **Witte** zu Rostock **Hinstorff**, Hofbuchhändler zu Wismar. **Dahse**, Bürgermeister in Güstrow. **Hermes**, Bürgermeister in Röbel. **Stegemann**, Senator in Parchim. **Soccius**, Oberzollrath in Schwerin. **H. von Oertzen**, Rittergutsbesitzer, auf Roggow. **H. Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Roggow. **Fleischmann**, Gutspächter zu Varchow. **Schumacher**, Domänenpächter zu Zarchlin. Regierungsrath **J. Schmidt** zu Neustrelitz. Vice-Landmarschall **von Dewitz** auf Cölpin. Kammerherr **von Oertzen** auf Brunn. **Franz Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Blankenhof. Kammerherr Drost **von Fabrice** zu Burg Stargard. Amtsrath **Willebrandt** zu Dewitz. Pastor **Kannengießer** zu Kublanck.

Geheimer Hofrath **Brückner** zu Neubrandenburg. Rath **Ahlers**, Landsyndicus. Dr. **V. Siemerling**. **Böckmann**, Rentier. Rath **Loeper**, Advocat. Dr. **Thilo**, Gymnasialdirector. **Praefcke**, Syndicus und Advocat. **Rosenhagen**, Stadtverordneten-Vorsteher. **Brünslow**, Buchhändler. **G. E. Brückner**, Senator und Advocat.

*) Die Redaction der Zeitschrift erklärt sich zur Entgegennahme von Beiträgen für das Reuter-Denkmal mit Vergnügen bereit und bittet, dieselben an eine der beiden folgenden Adressen einsenden zu wollen. Die Beträge werden unter Bezeichnung der Geber in unserm Blatte ausgewiesen werden.

Prof. Dr. **v. Lützow**, Wien, Theresianumgasse 25. **E. A. Seemann**, Leipzig, Königstraße 3.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann**. — Druck von **Hundertstund & Pries** in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

8. Januar.



Nr. 13.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein Stadtbild von Hobbema.

In der Kunsthandlung des Herrn Miethke in Wien ist gegenwärtig ein großes Bild von Meindert Hobbema ausgestellt, welches durch seine außerordentlichen Qualitäten die Aufmerksamkeit der kunstverwandten Kreise in ungewöhnlichem Maße beschäftigt und werth ist, auch auswärts der allgemeinen Beachtung empfohlen zu werden.

Ueber seine Provenienz verlautet nichts Bestimmtes. Doch wird man schwerlich fehl greifen, wenn man sie irgendwo im englischen Privatbesitze sucht, in dieser zweiten Heimath des auf dem Kontinent lange Zeit hindurch unterschätzten Meisters, dessen Werke deßhalb selbst in unseren bedeutendsten Galerien heute noch verhältnißmäßig selten und durchaus nicht immer in besonders guten Exemplaren angetroffen werden.

Das Miethke'sche Bild ist schon seines Gegenstandes wegen interessant: es behandelt nicht eine jener flachen Fernsichten des Gelderlandes mit Baumgruppen oder Alleen, mit einzelnen Häusern und Mühlen, wie sie sich auf so zahlreichen Landschaften Hobbema's finden, sondern eine Stadt, in Holland oder Norddeutschland, wie er sie in dieser Weise weit seltener gemalt hat. Den Mittelgrund der Komposition bildet ein großes, mit einem hölzernen Dachreiter ausgestattetes Gebäude — wahrscheinlich eine Mühle — in dessen Inneres wir von der Rückseite hineinblicken. Den Vordergrund nimmt ein stilles Gewässer ein, in welchem links ein Mann sich in einem Boot mittelst einer Stange fortbewegt. Zu beiden Seiten der Mühle reihen sich die andern Häuser an. Links ziehen sie sich gegen den Vordergrund hin und schließen hier das Bild ab. Rechts öffnet sich ein Platz mit anstoßenden Straßen, in denen mehrere Leute (ein Mann im rothen Mantel und zwei andere mit einem Hunde) sich herumbewegen. Alle diese Staffagen sind offenbar auch von Hobbema's Hand. Ueber die abgetreppten Giebeldächer der Häuser schauen einige wenige Baumwipfel herüber, leicht gegen den zartblauen, mäßig bewölkten Himmel sich absetzend, welcher sich über dem Ganzen ausspannt.

Der klare Silberton des Himmels bildet mit dem frischen Braunroth der Häusermassen einen der wohlthuendsten Farbenakkorde, die sich das Auge wünschen mag. Was aber diesen äußeren Reiz noch überbietet und bei längerer und wiederholter Betrachtung des Bildes dem kunstgeübten Beschauer eine immer wachsende innere Befriedigung gewährt, ist die Freiheit und Natürlichkeit des malerischen Vortrags, dieses meisterhafte Handhaben der höchsten Kunstmittel ohne jede Anstrengung, jede Absicht, jeden auch nur leisesten Anflug eines Etwas, das nicht Natur, nicht die volle Natur wäre.

Es ist wahr, Hobbema ist kein Poet, wie Jakob Ruisdael. Er steht neben diesem, wie Frans Hals neben Rembrandt. Aber damit eben erkennen wir dem Hobbema jenen echten Realismus, jene völlige Unmittelbarkeit der Naturanschauung zu, welche wir an Frans Hals, dem ebenfalls lange Herabgewürdigten, wieder so hoch haben schätzen lernen. Man könnte auch die Malweise des Miethke'schen Hobbema nicht leicht besser charakterisiren, als wenn man sie mit der des Frans Hals vergliche. Mit den einfachsten Mitteln — in der ganzen unteren Partie des Bildes nur mit einigen wenigen Abstufungen von Braun — ist hier die ganze Skala

der Lichtwirkungen, von dem energischen Effekt der Häuser des Vordergrundes bis zu dem sanften Verschwimmen der Ferne, in aller ihrer Mannigfaltigkeit entwickelt; die subtilsten Feinheiten der Luftperspektive, die schwierigsten Unterscheidungen der Stoffe sind mit der gleichen Breite und Sicherheit des Pinsels zur Anschauung gebracht. Außer dem Himmel mit seinem lichten, flockigen Gewölk, bilden in Hinsicht auf die Virtuosität in der Handhabung des Vortrags und der malerischen Perspektive besonders das Wasser mit den Pfählen, dem schwer sich bewegenden Boote, in dem der Mann sich abarbeitet, und die große Mühle des Mittelgrundes mit ihren verschiedenen Einblicken und Vorsprüngen die Glanzpunkte des Bildes.

Das Werk hat neben dem schön geschriebenen Monogramm M. H. leider keine Jahreszahl. Aber es ist unzweifelhaft, daß es der besten Zeit des Künstlers angehört. Es trägt die Signatur der vollendeten Meisterschaft an der Stirn. Specielle Kenner des Hobbema wurden durch das Bild an die große Allee „The avenue" der Londoner Nationalgalerie (aus der Sammlung Rob. Peel's) erinnert und mit dieser stimmt auch die Größe der Leinwand (104 Cent. H. und 146 Cent. Br.) merkwürdigerweise genau überein.

C. v. L.

Zum Titelholzschnitt der „Neuen Nürnberger Reformation" vom Jahre 1522.

A. v. Eye, Leben und Wirken Albr. Dürer's, 1860, S. 455, bespricht einen gewöhnlich, und so auch von ihm, Dürer zugeschriebenen Holzschnitt, darstellend eine Titelverzierung zu der Ausgabe der neuen Nürnberger Reformation vom Jahre 1522 (edit. princ. 1484). Derselbe ist nach dem Originalstock reproducirt bei Becker „H. Sachs im Gewande seiner Zeit."

Von den beiden darauf befindlichen allegorischen Figuren ist die eine die Gerechtigkeit; von der andern, welche aus einem mit der rechten Hand erhobenen Geldbeutel Münzen fallen läßt, sagt Eye nur, sie sei eine weniger klar ausgesprochene Personifikation, ohne irgend welche Vermuthung über ihre Bedeutung auszusprechen.

Er beschreibt die Letztere insofern unrichtig, als er sie „mit entblößter Brust, aus der eine Feuerflamme schlägt", schildert.

R. v. Retberg, Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte, 1871, pag. 115, spricht den Holzschnitt Dürern ab, und denkt an Georg Pencz als Verfertiger desselben. Er nennt die von Eye unerklärt gelassene Figur „Ueberfluß" und beschreibt sie richtig.

Zu ihrer Erklärung verweise ich auf einen Holzschnitt in Folio mit dem Monogramm M. S. vor Beginn des Textes von „der Stat Nurnberg verneute Reformation, 1564" (Nürnberg bei Valentin Geißler).

Der Titelholzschnitt, darstellend einen Kaiser in römischer Tracht mit einem Buche in der Hand und der Unterschrift IMP. CVSTOS LEGVM, und Moses (?) mit der Gesetzestafel und der Unterschrift LEX DONVM DEI, dazwischen die beiden Nürnberger und das Oesterreichische Wappen, sowie der deutsche einköpfige Adler, führt ebenfalls das Monogramm M. S.

Die Bedeutung der Figuren ist auf dem uns interessirenden Holzschnitt lateinisch beigesetzt.

In der Mitte des Bildes sitzt in matronenhafter Kleidung Res publica, in ihrem Schoße schlafend die Pax mit einem Palmenzweige. Jene ermahnt mit erhobenem Zeigefinger der rechten Hand die zu ihrer Rechten sitzende Justitia, während sie mit der linken ausgestreckten Hand der auf ihrer anderen Seite sitzenden Liberalitas, welche aus einem geöffneten, mit der linken Hand in die Höhe gehaltenen Geldbeutel Münzen in ein Maß fallen läßt, das sie auf den Knien hält und das die Inschrift PRO MERITO trägt, zu wehren und ihr Mäßigung anzuempfehlen scheint. Ueber der Liberalitas fliegt ein Bienenschwarm mit der Beischrift: Concordia. Im Hintergrunde ist eine Landschaft mit der Burg von Nürnberg zur rechten Hand des Beschauers. Aus den Wolken blickt segnend der Heiland.

Die Bezeichnung der Figur mit dem Geldbeutel als Liberalitas scheint mir durchaus zutreffend, wenn man erwägt, daß namentlich die Dichter des späteren Mittelalters die largesse, die Freigebigkeit, als eine der Haupttugenden des Staatsoberhauptes hinstellen, und daß der Zeichner zweifelsohne die Absicht gehabt, in seiner Allegorie die Grundelemente einer gesunden republikanischen Staatsverfassung darzustellen.

Durch „Gerechtigkeit, Friedfertigkeit, Eintracht, Freigebigkeit" werden dieselben jedenfalls besser repräsentirt, als wenn wir an die Stelle der Letzteren den „Ueberfluß" setzen würden.

Daß die Figuren mit dem Geldbeutel auf beiden Holzschnitten identisch sind, scheint mir unzweifelhaft, obwohl ihre übrigen Attribute nicht völlig übereinstimmen.

Darum werden wir Eye's zweifelhafte Figur auf dem angeblich Dürer'schen Holzschnitt nicht mit Retberg Ueberfluß, sondern Freigebigkeit nennen. Als solche steht sie auch zu der Gerechtigkeit in sinnvoller Beziehung, während die Kombination von Gerechtigkeit und Ueberfluß eine willkürliche genannt werden müßte.

Daß der Figur bei Dürer der Scheffel, der bei dem Meister M. S. die aus der Brust schlagende

Flamme fehlt, scheint mir für die allgemeine Beurtheilung unerheblich.

Was übrigens diese Flamme anlangt, so will ich aufmerksam machen auf eine Stelle in Hosemann's „archetypus flammae coniugalis, d. i. wahre Abcontrefactur der rechten herzbrennenden ehelichen Liebe, abgebildet an dem wunderschönen artigen Gemälde des kunstreichen königlichen Malers Apellis, durch welches er auf Begehren seines Herren, des Königs Alexandri Magni die rechte Liebe ꝛc. lustig affigiret ꝛc." Magdeburg 1613.

Die Quelle der benutzten Anekdote, sowie die Beschreibung des Bildes von Apelles sind mir unbekannt; Plinius kennt das letztere nicht, und in Sillig's Catalogus artificum habe ich es vergeblich gesucht.

Hosemann beginnt sein Buch damit, daß nach der Eroberung Thebens durch Alexander d. Gr. eine schöne Jungfrau sammt ihrem Bräutigam vor ihn geführt worden; beide hätten nicht für ihr eigenes Leben, sondern für das des andern gebeten, die Jungfrau aber noch besonders für ihre Ehre. Der König sei dadurch so gerührt worden, daß er beide freigelassen, sie reichlich beschenkt und dem Apelles befohlen habe, die Liebe beider Personen im Bilde darzustellen.

Dieser habe nun eine schöne sittsame Jungfrau gemalt, mit niedergeschlagenen Augen, auf dem Haupt einen grünen Kranz, am Hals eine Rose, in der rechten Hand einen güldenen Pfenning; die Seite sei geöffnet gewesen, und habe man das Herz darin gleichsam brennen sehen.

Alle diese Attribute erklärt Hosemann und verwendet sie zur Verdeutlichung seines Ideals der ehelichen Liebe; für uns haben sie darum ein besonderes Interesse, weil wir sie fast sämmtlich bei der Dürer'schen Liberalitas wiederfinden: die niedergeschlagenen Augen, den Kranz auf dem Haupt, die geöffnete Seite mit dem brennenden Herzen; das Gewand ist am Halse zwar nicht mit einer Rose, wohl aber mit einer großen Agraffe geschlossen, die man sich als eine streng stilisirte Blume denken kann; in der rechten Hand hält die Dürer'sche Figur statt der einen Münze einen Beutel mit herausfallendem Gelde.

Hosemann kann unmöglich seiner Schilderung den Dürer'schen Holzschnitt zu Grunde gelegt haben; es muß darum angenommen werden, daß sowohl er als auch Dürer, oder wer sonst der Künstler gewesen sein mag, eine allgemeine im Schwange gehende Erzählung benutzt haben.

Wollte Dürer wirklich eine Liberalitas darstellen, so konnte er auf sie ganz wohl die Attribute übertragen, welche jene Personifikation der treu aufopfernden Liebe trug; mit einer Darstellung des „Ueberflusses" wollen sie sich nicht gut vertragen.

Die Frage ist nun: welcher alte Schriftsteller schildert jenes dem Apelles zugeschriebene Bild so, wie es Dürer und Hosemann für ihre verschiedenen Zwecke verwendeten?

Dr. G. Sello.

Kunstliteratur.

J. E. Wessely, Die Kupferstich=Sammlung der Königl. Museen in Berlin. Leipzig, H. Vogel. 1875. 8°.

Während alle andern Abtheilungen der Königl. Museen zu Berlin schon lange mit speziellen Katalogen resp. Führern versehen sind, fehlte ein solcher für das Kupferstichkabinet bisher gänzlich. Die Folge davon war, daß diese Sammlung nicht so benutzt werden konnte, wie es Manchem wohl wünschenswerth war, und daß das Ansehen derselben mit ihrem Reichthum und ihrem innern Werthe nicht in gleichem Verhältnisse stand.

Dr. J. E. Wessely, rühmlichst bekannt durch seine fleißigen Arbeiten auf dem Gebiete der Kupferstichkunde, widmet seine Kräfte schon seit Jahren dem Berliner Kupferstich=Kabinet und hat sich nun durch Ausarbeitung und Publikation des vorliegenden Führers durch dasselbe ein wesentliches Verdienst erworben.

Natürlich mußte der Katalog einer solchen Sammlung wesentlich anders angelegt werden, als z. B. der Katalog einer Gemäldegalerie. Anknüpfend an die Thatsache, daß in einem Kupferstichkabinet nur ein ganz kleiner Theil der vorhandenen Blätter ausgestellt werden kann, glaubte der Verfasser, auch nur einen Führer durch die Sammlung, nicht einen Katalog derselben, welche bei dem kolossalen Umfange der Sammlung viele Bände umfassen würde, geben zu dürfen. Wessely hat daher nur die kostbarsten Blätter, Seltenheiten ersten Ranges und besonders schöne oder sonst merkwürdige Exemplare hervorgehoben, auch einige Ergänzungen zu den bekannten Handbüchern und Verzeichnissen gegeben, im Uebrigen aber, sich auf die vorhandenen gedruckten Spezialkataloge der Werke der einzelnen Meister und auf die Werke von Bartsch, Passavant, Andresen ꝛc. berufend, nur kurz angegeben, was vorhanden ist.

Das Werkchen besteht aus vier Abtheilungen: Incunabeln und Kupferstiche bis zum Ende des 15. Jahrhunderts und Kunstdrucke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Innerhalb dieser Grenzen sind die Blätter nach Schulen und Meistern geordnet. Am wichtigsten ist natürlich die erste Abtheilung, weil sie vorzüglich die wenig bekannten Seltenheiten (zum Theil aus der v. Nagler'schen Sammlung stammend) enthält. Die Unterabtheilungen sind: Holzschnitte und sogenannte Metallschnitte (welche doch wohl ebenfalls Abdrücke von Holzstöcken oder Clichés derselben sind), Schrotblätter, ungefähr 50 Blatt (die doch wohl auch nur Holzschnitte

sein dürften), Teigdrucke (nur zwei Blätter), Niellen und Kupferstiche.

Die Anordnung ist sehr übersichtlich, so daß man das Gesuchte leicht findet. In Betreff der Ausführlichkeit dürfte Mancher mehr wünschen; doch ist das richtige Maß schwer zu bestimmen. — Die Ausstattung des kleinen Buches von Seiten des Verlegers ist eine sehr würdige. Der Druck ist vortrefflich und mit hübschen Vignetten geschmückt. R. B.

Die Geschichte der Völkerwanderung. Ein Bildercyklus von Julius Naue. Mit einem einführenden Vorworte von Dr. E. Förster. Nürnberg, Fritz Leyde's photogr. Kunstanstalt. 1874. 4⁰. 8 Thlr.

Julius Naue, Schwind's Lieblingsschüler, hat, angeregt von Lingg's gestalten- und farbenreichem Epos „Die Völkerwanderung", fünfzehn der älteren Geschichte der germanischen Völker entnommene Kompositionen ausgeführt, die ganz dazu angethan sind, die Aufmerksamkeit des Patrioten und Kunstfreundes in Anspruch zu nehmen. In den beiden Blättern: Die trauernde Roma und die triumphirende Germania giebt der geistvolle Künstler gewissermaßen das Programm seines ganzen Werkes. Dann sehen wir Alarich von den Westgothen zu ihrem Könige erkoren und im Bette des Busento bestattet, den Vandalen-Herzog Radegast von Stilicho gefangen genommen und im Gefängnisse erdrosselt. Wir sehen das furchtbare Schlachten auf den katalaunischen Feldern und Attila's Flucht, die Siegesfeier der germanischen Fürsten bei Theudemir in Pannonien und Odoaker's Besuch bei St. Severin; den Einzug Theodorich's und seiner Ostgothen in Italien und Theodorich den von ihm ermordeten Odoaker beweinend, Vitiges als Gefangener von Belisar der Kaiserin Theodora vorgeführt, Totilas von einer Zauberin aus dem Todtenreiche beschworen und Tejas von den Ostgothen zum König ausgerufen.

„An der Hand der Geschichte", sagt der Künstler, „lernen wir die Gegenwart verstehen und die Zukunft ahnend vorausdeuten. Es wiederholten sich in unseren Tagen jene bedeutungsvollen Kämpfe und zwar auf eben den Schauplätzen, auf welchen vor mehr als einem Jahrtausend die Barbarei besiegt und die Kultur des ganzen Abendlandes vor furchtbarster Vernichtung gerettet wurde."

Die Naue'schen Kompositionen wurden auch von J. Albert bereits vervielfältigt und zwar in Lichtdrucken von groß Folioformat. Im Gegensatz dazu soll die oben genannte Quartausgabe das Werk den weiteren Kreisen zugänglich machen. Die treffliche Ausführung der Photographien und der billige Preis werden sie, wie wir hoffen, des erwünschten Beifalls theilhaftig werden lassen. —e—

Personalnachrichten.

* An der Wiener Akademie gingen in letzter Zeit mehrere Personalveränderungen vor. An Stelle des in Pension getretenen Prof. Ant. Ritt. v. Perger wurde Dr. Ant. Frisch zum Prof. der Anatomie ernannt. Die durch Prof. Schwemminger's Pensionirung vakant gewordene Stelle des Kustos an der akademischen Galerie wurde durch den bisherigen Scriptor an der Bibliothek der Akademie, A. Schäffer, wiederbesetzt, und an Stelle des letzteren Dr. Robert Vischer zum Scriptor an der akademischen Bibliothek und Kupferstichsammlung ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. G. **Weihnachtsausstellung im Wiener Künstlerhause.** Eine besondere Ueberraschung hat uns die Wiener Künstlergenossenschaft mit ihrer Weihnachtsausstellung nicht bereitet; die Ausstellung ist schlecht und recht ausgestattet, wie jede andere gewöhnliche Monatsausstellung auch. In hervorragender Weise nimmt ein neues Bild von Ed. Kurzbauer: „Eine Wahlbesprechung" das Interesse des Besuchers für sich in Anspruch. Es scheint uns unzweifelhaft, daß dieses Bild unter allen Werken, welche Kurzbauer bisher geschaffen hat, am besten gemalt ist, daß hier eine technische Meisterschaft zu Tage tritt, bis zu welcher der Künstler sich noch bei keiner anderen Gelegenheit emporzuschwingen vermochte. Wenn das Bild dennoch nicht den sensationellen Erfolg für sich hat, dessen sich die „Ereilten Flüchtlinge" zu erfreuen hatten, so hat das seine Ursache erstlich darin, daß eine ausgezeichnete Leistung von dem nunmehr der dunklen Ruhmlosigkeit entwachsenen Kurzbauer nicht mehr überrascht, zweitens und vielleicht hauptsächlich aber darin, daß das dargestellte Motiv, an sich ziemlich interesselos, nicht die Bedingungen in sich hat, durch unmittelbare Wirkung auch das große Publikum nachhaltig zu beschäftigen. Die aura popularis hat aber von jeher als ein sehr unsicheres Kriterion gegolten, und Kurzbauer ist trotz der Stille, mit welcher dieses sein neuestes Werk aufgenommen wurde, herzlich zu beglückwünschen zu dem großen Fortschritt, welchen er in demselben aufweist. Das ganze Bild ist in ein fesselndes Helldunkel getaucht, und sowohl in den Köpfen der aufhorchenden, um einen Tisch sitzenden Bauern, als auch in dem des ihnen eindringlich zuredenden jungen Pfarrers offenbart sich eine ungewöhnliche Kraft für schlagende Charakteristik. Namentlich ist es der Letztere, der mit ganz besonderer Liebe und Sorgfalt behandelt ist. Es läßt sich nichts Delikateres und Künstlerisch-Vornehmeres denken, als dieses Antlitz des jungen geistlichen Agitators; jeder Zug in dem Gesichte, auf welchem die wechselnden Lichter ihr berückendes Spiel treiben, spricht überzeugend mit. Die Anregung zu dieser Darstellung mag Kurzbauer wohl durch das von der Weltausstellung her bekannte Bild von Knaus: „Wahlbesprechung im Schwarzwalde" erhalten haben, und zwar ist es nicht sowohl die rein äußerliche Wahlverwandtschaft der Motive, die diese Meinung in uns erweckt hat, als vielmehr auch eine gewisse, nicht leicht wegzuleugnende Wahlverwandtschaft zwischen den Köpfen der Knaus'schen und jenen der Kurzbauer'schen Bauern. Trotz alledem kann man das Bild getrost eine vollkommen selbständige Leistung nennen, und ich weiß keinen deutschen Genremaler, der es besser hätte malen können. — Um ein Beträchtliches derber im Vortrag, wie in der ganzen Führung des Bildes ist die von einem Bauernburschen seiner Dirne gegenüber geübte „Ländliche Galanterie" von Matthias Schmidt. Der genannte Künstler, einer der namhaftesten unter den Münchener Genremalern, hat mit diesem Bilde keine Arbeit gesandt, wie sie uns nicht sehr, sehr häufig aus München zugeflattert kommen kann. Canon ist durch mehrere kleine Studienköpfe und durch ein größeres Gemälde, „der Waffenschmied", das eigentlich auch nur zwei zu einander in Beziehung gebrachte Studienköpfe vorstellt, vertreten. Canon ist, was man auch an seinen Arbeiten zeitweilig auszusetzen habe, immer interessant; so auch hier, wenn wir auch dieses Mal unter seinen Arbeiten einem erst nachträglich eingesandten und im Kataloge daher nicht verzeichneten weiblichen Brustbilde den Preis zuerkennen möchten. Das leuchtende gesättigte Kolorit, feine Beobachtung, durchgebildete Zeichnung und würdiges Arrangement machen dieses Bildniß zu einem der vorzüglichsten, welche seit Langem im

Künstlerhause zu sehen waren. Ein allerliebstes Bildchen finden wir von Guillemin, auf welchem einem armen Hunde zugemuthet wird, einen leckeren Bissen auf seiner Nase zu balanciren, ohne ihn fressen zu dürfen. Neben diesem feingestimmten, humoristischen Kabinetstückchen nimmt sich ein venezianisches Genrebild von E. Blaas mit seiner aufdringlichen Färbung ziemlich brutal aus. Daß bei hellem Sonnenschein alle Lokalfarben mit großer Kraft in die Aktion treten müssen, ist ja vollkommen klar; dennoch liegt durchaus keine Nothwendigkeit vor, sie gar so kunterbunt durcheinanderschreien zu lassen. Daß Costenoble's „charakteristischer Kopf" wieder die Ausstellung ziert, braucht kaum erst erwähnt zu werden; dieses Mal ist es Wertheimer, der ihn verewigt hat. — Die gute „alte" Wiener Schule hat ihre zwei glänzendsten Vertreter auf der Ausstellung: Danhauser und Fendi. Sowohl des Ersteren „Lotterieloos", als auch des Letzteren „Pfändung" haben eine ganz spezielle lokale Färbung, sie repräsentiren je ein charakteristisches Stück Alt-Wien. — Auf landschaftlichem Gebiete überragt ein „Hafen von Ostende" von A. Achenbach alles andere thurmhoch an großartiger Stimmung und echtem dramatischen Naturleben. Ein Bild „Ufer des Ticino" von Domenico Induno interessirt als Landschaft zunächst dadurch, daß sie von einem bekannten Figurenmaler herrührt, sonst aber auch gar nicht. Eine gewisse Rohheit in der Färbung, über welche bei figürlichen Motiven theils die glückliche gegenständliche Wirkung, theils die gute Charakteristik leichter hinwegsehen läßt, stößt hier auf gar keine mildernden Umstände und muß daher mit aller Strenge verurtheilt werden. — Die Bildhauer haben dieses Mal die Ausstellung etwas reicher beschickt, als sonst. Eine vortreffliche Büste hat V. Pilz in dem Bildnisse unserer illustren Gesangsgröße, der Frau Wild, geliefert. Hübsche Gegenstände der plastischen Kleinkunst hat A. Kühne mit zwei reizend komponirten Leuchtern beigestellt. „L'Amour caché" ein verschleierter Amor von A. Rosetti in Rom ist eine marmorne Abgeschmacktheit. Die Augen sind blau angestrichen, die Lippen roth — decken wir den Schleier diskreten Schweigens über diesen Fehltritt eines Nebenmenschen!

W. **Kunstverein in Kassel.** Dem eifrigen Bestreben des Vorstandes des Kasseler Kunstvereins, dem jedoch bisher nicht immer der wünschenswerthe Erfolg zu Theil ward, ist es gelungen, noch vor Jahresschluß eine Anzahl namhafter Werke zur Ausstellung zu bringen. Unter den Gemälden auswärtiger Künstler zunächst sind dahin zu zählen: eine „Ankündigung der Fehde im Mittelalter" von H. Klenke in Düsseldorf, ein figurenreiches Bild von kräftigem Kolorit und vortrefflich in Zeichnung und Charakteristik, sodann ein reich belebtes, äußerst wirkungsvolles Bild von E. Hallatz in Berlin „Erntefestreiten in Westfalen." Zur Rechten unter schattigem Laubdach zahlreiche Gruppen von Zuschauern, im Mittelgrund die staubaufwirbelnden, in vollem Sturm hinjagenden Reiter und ein nachfolgender dichtbesetzter Erntefestwagen. Im Landschaftlichen sowohl als in sämmtlichen Gruppen ist das Bild vortrefflich gelungen. Im Gegensatz zu diesem Sujet von lebhaftester Bewegung zeigt uns E. Stammel in Düsseldorf ein hübsches Genrebild „Feuer", einen alten Mann darstellend, welcher sich die Pfeife anzündet. Bilder rein poetischen Inhalts gehören bekanntlich heute zu den Seltenheiten und schon deshalb findet O. Förster ling's (Dresden) „Morgenthau" besondere Beachtung, die jedoch das liebliche Bild (Aquarell) auch hinsichtlich seiner Auffassung und Komposition in hohem Grade verdient. Unter den Figurenbildern sind ferner hervorzuheben: ein „Vortrag des Leibniz bei der Königin Sophie Charlotte von Preußen", von Frh. v. Oer in Dresden, ein hübsches römisches Studienköpfchen (Tempera mit Oelretouche), sowie ein gut aufgefaßtes Porträt der Angelika Kauffmann und Kopien nach Rembrandt und Rubens, sämmtlich von Rosa Petzel in Berlin. Ein kleines stimmungsvolles Bild giebt endlich O. Brausewetter in Berlin in seinem „Herbstmorgen". Im Landschaftsfach ist noch zu nennen: A. Schweitzer in Düsseldorf, „Regenstein im Harz", Funk ebendaselbst, „Mühle im Kiefernwald", Steinicke ebendaselbst, „Gewitter auf der Haide" u. a. In einem wirkungsvoll gemalten Blumenstück zeigt sich Anna Peters in Stuttgart auf's Neue als die begabte Künstlerin dieses Faches. — Auch unsere einheimischen Künstler haben es an trefflichen Werken nicht fehlen lassen. Vor allen Bromeis, welcher in seltener Weise die Traditionen der älteren Zeit — Bromeis ist bekanntlich ein Schüler Koch's — mit dem modernen malerischen Prinzip zu vereinigen weiß und dieser seiner Eigenthümlichkeit entsprechend zwei Landschaften von hervorragender Bedeutung (Motiv bei Düsseldorf und Civitella im Sabinergebirge) ausgestellt hat. Neben der Auffassung, welche in beiden Bildern, wie auch in der vor Kurzem ausgestellten sicilianischen Landschaft (Grab des Archimedes) von demselben Künstler, einen klassischen Zug aufweist, ist es die vorzügliche technische Behandlung des Gegenstandes, die den Beschauer fesselt. So finden sich namentlich in ersterem Bilde einige Partien, welche man unbedenklich den Leistungen unserer besten Koloristen an die Seite stellen darf. Ansprechende Genrebilder sind von Katzenstein („der verschwiegene Page") und Handwerck („Heuernte bei Gewitter", und „Postwagen im Schneesturm") ausgestellt. Die Plastik endlich ist durch eine sehr hübsche „Kindergruppe" unseres talentvollen Hassenpflug gut vertreten.

B. **Düsseldorf.** Die Permanente Kunstausstellung von Ed. Schulte enthielt jüngst ein großes Historienbild von Peter Jansen, welches nicht nur deßhalb allgemeines Aufsehen erregte, weil solche Werke höheren Stils hier zu den Seltenheiten gehören, sondern hauptsächlich darum, weil es eine hervorragende Schöpfung von bleibendem Werthe war, die in jeder Beziehung ein tieferes Interesse einflößte. Die ersten Leistungen des jungen Künstlers verriethen schon seine außerordentliche Begabung, wie „die Verleugnung Christi durch Petrus" und besonders die herrlichen Wandgemälde für den Rathhaussaal in Crefeld, die an Ort und Stelle einen noch viel günstigeren Eindruck machen, als bei ihrer Ausstellung und im Atelier. Man sah deßhalb mit gesteigerter Spannung einem neuen Gemälde von Jansen entgegen und freut sich nun, diese nicht geringen Erwartungen noch übertroffen zu sehen. Die äußerst wirkungsvolle Komposition schildert das Gebet der Schweizer Eidgenossen vor der Schlacht bei Sempach. Von der Höhe herabsteigend, machen die tapfern Streiter Halt und knien zum Gebet nieder, ehe sie sich auf den Feind stürzen, den wir uns im Thale zu denken haben. Greise und halberwachsene Jünglinge, kräftige und schwächliche Männer, ritterliche Gestalten und arme Bauern, Handwerker und Hirten werden uns in meisterhafter Charakterisirung in den mannigfaltigsten Gruppen vorgeführt, aus denen eine besonders imposante Gestalt hervorragt, welche die Arme flehend zum Himmel erhebt. Es ist Arnold von Winkelried, der opfermuthige Führer der Schaar. In seinem ernsten Antlitz ist die begeisterte Vaterlandsliebe zum beredtestem Ausdruck gelangt, und die feierliche Stimmung des Ganzen findet hier gewissermaßen ihren Höhepunkt. Der graue wolkenschwere Himmel erhöht die Wirkung der kräftigen Lokalfarben in den Figuren, denen auch das helle Grün der Matten im Vordergrund sehr zu gut kommt. Eine brennende Hütte im Mittelgrunde deutet die Zerstörungen des Krieges an, und im Hintergrunde vervollständigen heranziehende Schaaren die Komposition. Die zahlreichen Figuren sind mit dem klarsten Verständniß der Form durchgebildet, und bei aller dichterischen Erfindung, die der Gegenstand bedingt, ist die Darstellung von einem gesunden Realismus durchweht, der den vortheilhaften Eindruck des Ganzen wesentlich steigert. Von sonstigen neuen Gemälden sind noch zu erwähnen: ein sehr schönes Damenporträt von J. Röting, die großen Bildnisse des Fürsten von Schaumburg-Lippe und seiner beiden Söhne von L. Schäfer und gute Damenporträts von C. Lasch und Otto Rethel. Die junge Wittwe in holländischem Kostüm von Rudolf Jordan zeigte wieder alle oft gerühmten Vorzüge dieses fleißigen Meisters, und ein kleines Genrebild von Frl. Ernestine Friedrichsen verdient ebenfalls lobend hervorgehoben zu werden. Ganz besonders interessant war uns aber ein Architekturbild aus Hildesheim von Andreas Achenbach, weil dasselbe von Neuem bewies, wie ein unbedeutendes Motiv durch die Meisterschaft der künstlerischen Behandlung einen Reiz gewinnen kann, den es in der Natur schwerlich ausüben würde. Das kleine Bildchen offenbarte bei aller Anspruchslosigkeit die bewunderungswürdige Wahrheit in Ton und Lichtwirkung und die glänzende Technik, die wir so oft an den größern Werken des vielseitigen Künstlers zu rühmen hatten. Eine große Waldlandschaft mit einer Schafherde von Albert Arnz erwies sich auch als ein tüchtiges Bild und dürfte zu dem Besten gehören, was Arnz bis jetzt geleistet. — In der Ausstellung von Bismeyer und Kraus fes-

selten vor Allem vier verschiedenartige Bilder von Leopold Müller in Wien die Aufmerksamkeit. Hühner auf einer alten Mauer, Mönche in einem Klostergang, Küste von Palermo und eine Lautenspielerin führte uns dieser, bis jetzt hier gänzlich unbekannte Meister in einer so trefflichen Weise vor, daß ihm die allseitige Anerkennung zu Theil wurde. Besonders erregten das erste und das letztgenannte Bild ungetheilte Bewunderung. Desto weniger gefielen die großen Gemälde von Maretti und Beromi in Rom. Eine große Marine von Hans Gude in Karlsruhe und einige höchst interessante französische Bilder, sowie mehrere gelungene Kopien nach Raffael, Tizian und Guido Reni von Ed. Ihlée sprachen dagegen verdientermaßen außerordentlich an. Die zechenden Landsknechte von L. v. Rößler hielten sich nicht auf der Höhe der „ausmarschirenden Landsknechte", die uns der begabte Künstler früher zur Anschauung gebracht, namentlich schien uns das Schenkmädchen eine wenig geglückte Figur zu sein. Ein Bivouak französischer Kürassiere von Nicutowsky zeichnete sich durch eine schöne Stimmung aus, und „Wellington bei Waterloo" von E. Croffts zeugte wieder für die glänzende Begabung dieses rasch fortschreitenden Schlachtenmalers. Auch die Rococobilder von Burfield bewiesen erfreuliche Fortschritte, die wir leider bei den neuesten Arbeiten im Genre und Porträtfach von Max Volkhardt nicht zu konstatiren haben. Es will uns überhaupt bedenklich vorkommen, daß das erste Bild dieses Künstlers „die Verbandstube im Kriege 1870" von keinem seiner spätern Gemälde erreicht, geschweige denn übertroffen wurde. Ein größeres Genrebild von G. Stewer, ein Kavalier, der der Dame seines Herzens ein Lied zur Laute vorsingt, zeichnete sich durch gewandte Technik und elegante Behandlungsweise aus. Ein Kind im Grase von Zimmer litt bei trefflichem Kolorit unter einer allzu oberflächlichen Zeichnung. Sehr schön war ein ruhendes Mädchen von Frl. Helene Richter, und als Kunstwerke ersten Ranges verdienen die Aquarelle von A. Seel hervorgehoben zu werden, welche dieser hochbegabte Meister während seines Aufenthalts in Kairo und Damascus ausgeführt hat. Auch der Stich nach Bosch's „Aschenbrödel" von Fritz Dinger erfreut sich gebührenden Beifalls und wird den Aktionären des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, die ihn als „Nietenblatt" erhalten, eine willkommene Gabe sein.

Vermischte Nachrichten.

* **Eine neue Komposition von A. Feuerbach.** Als Anselm Feuerbach nach Wien berufen wurde, hat man darin mit Recht die Absicht erkannt, nicht nur eine bedeutende Lehrkraft für die dortige Akademie zu gewinnen, sondern zugleich einen Künstler, der an den großen malerischen Aufgaben, zu denen die neuen Monumentalbauten Wiens reichen Anlaß bieten, in wahrhaft schöpferischer Weise mitzuarbeiten berufen ist. Die damals gehegten Erwartungen beginnen sich nun zu erfüllen. Feuerbach hat seinen ersten größeren Auftrag vom Staat erhalten: die Ausmalung der Decke des Hauptraumes in dem neuen plastischen Museum der Akademie. Die Komposition, welche uns in der ersten Farbenskizze vorliegt, stellt in dem ovalen Mittelbilde die Titanomachie, ferner in zwei kleineren Ovalen Prometheus als Feuerbringer und die klagenden Okeaniden, endlich in sechs kleineren, seitwärts angeordneten Feldern die vier Elementargötter der Theogonie (Eros, Gäa, Uranos und Okeanos) und zwei auf Athena bezügliche Scenen dar. Das Hauptbild, über welches allein bisher ein Urtheil gestattet ist, da die übrigen Theile des Werkes erst im Entstehen begriffen sind, zeigt die Begabung des Meisters in ihrer ganzen genialen Kraft. Originalität der Auffassung und frische Lebendigkeit sind darin mit großem historischem Stil in seltener Weise gepaart.

Gypsabgüsse nach einem Modell der Igel-Säule. Der ehemalige Former bei verschiedenen Eisenhüttenwerken und akademische Künstler in Berlin, Heinrich Zumpft, hat gegen das Ende des 3. Decenniums dieses Jahrhunderts ein Modell der Igel-Säule (64 Cm. hoch, in dem Mittelstück 8 Cm. breit) ausgeführt, dessen Original (Wachsmodell) im Besitz der genannten Akademie sich befindet und von dorther Kunstkennern und Archäologen bekannt ist. Der Künstler hat sich streng auf die Wiedergabe dessen, was er bei seinem Besuche des Denkmals vorfand, beschränkt und besitzt Anerkennungsschreiben, die über den Werth der Kopie keinen Zweifel bestehen lassen. U. A. hat ihn jene Akademie „wegen der von ihm bei Modellirung des altrömischen Denkmals bei Igel bewiesenen ausgezeichneten Geschicklichkeit zu ihrem akademischen Künstler" erwählt. Auch Göthe hat bei der Beschreibung des Denkmals (Werke, vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 44, S. 182) der in Rede stehenden Kopie in ehrenvoller Weise gedacht. Die von dem Original-Modell genommenen Abgüsse in Bronze sind wenig verbreitet und durch den Handel nicht mehr zu beziehen. Der unter Herrn Zumpft selbst auf der Sayner Hütte gefertigten Abgüsse sind sechs, deren erster seiner Zeit an den Finanzminister von Schuckmann, ein zweiter an S. Majestät König Friedrich Wilhelm III., ein dritter an Göthe, zwei Exemplare nach Petersburg gelangt sind. Ein weiterer Bronzeguß gehört dem jetzt in Kassel ansässigen Zumpft; und es ist von mehreren Seiten, u. A. von Herrn Museumsdirektor Dr. Pinder in Kassel und dem deutschen Gewerbe-Museum in Berlin, der Wunsch ausgesprochen worden, einen Abguß in Gyps oder Elfenbeinmasse, der in Farbe dem Denkmal näher käme und sich gleichzeitig billiger stellen würde, als der in Bronze, zu besitzen. Der Verfertiger hat sich auch bereit erklärt, Form und Abgüsse herzustellen, und den Preis eines solchen, wenn 12 Abgüsse ihm garantirt werden, auf 5 Thaler (15 R.-M.) angesetzt. — Kunstinstitute und Private werden hierdurch aufgefordert, ihre Beitrittserklärungen zu dem gemeinschaftlichen Unternehmen an die höhere Gewerbeschule in Kassel richten zu wollen.

* **Rudolf Alt** erhielt von der österreichischen Regierung den Auftrag, eine Anzahl der bedeutendsten und historisch denkwürdigsten Bauwerke des Kaiserstaates in Aquarell zu malen. Die Blätter sollen in der Sammlung der k. k. Akademie in Wien aufbewahrt werden. Drei derselben wurden von dem Künstler unlängst abgeliefert und der genannten Sammlung eingereiht: das Belvedere und die Waldstein'sche Halle in Prag und das Mausoleum beim Dom in Graz. Es sind Ansichten in größtem Folioformat, welche den Meister in der vollen Stärke seiner koloristischen Virtuosität zeigen und namentlich auch in Hinsicht auf treue und stilgemäße Wiedergabe der Architektur unübertrefflich genannt werden müssen. Besonders tritt uns die Wahrheit und Größe der Anschauung, welche in Alt's Architekturaufnahmen liegt, aus dem Bilde der Waldstein'schen Halle mit überwältigender Wucht entgegen. Wir dürfen hoffen, auf diese Weise im Laufe der Jahre eine Galerie österreichischer Denkmale zu erhalten, welche für alle Zeiten ein wahrer Schatz bleiben wird.

‡‡ **In Paris** soll, auf Anregung des Direktors der schönen Künste, eine Ausstellung der bemerkenswerthesten Werke der Museen in den Departements veranstaltet werden. Zu diesem Zwecke hat der Kultusminister ein Rundschreiben an alle Maires gerichtet und dieselben gebeten, die Ausführung dieser Idee nach Kräften zu unterstützen.

Vom Kunstmarkt.

* **Ein Porträt Fritz Reuter's.** Den zahlreichen Verehrern des plattdeutschen Humoristen, welche sein Bildniß zu besitzen wünschen, können wir eine meisterhafte Lithographie Jos. Kriehuber's nach E. Härtel auf's wärmste empfehlen. Das Blatt gehört an lebenswahrer und geistvoller Charakteristik zu den ausgezeichnetsten Porträts des berühmten Wiener Künstlers und ist ein Beweis von der rüstigen Geschicklichkeit der Hand, welche sich derselbe bis in das hohe Greisenalter bewahrt hat. Das Blatt ist in der Hinstorff'schen Buchhandlung in Wismar erschienen.

Londoner Kunstauktion. Auf einer am 12. December in London stattgehabten Versteigerung alter Kunstwerke wurden außerordentlich hohe Preise erzielt und für 35 Nummern nicht weniger als 11,205 £ gezahlt. Für einen mit Ebenholz ausgelegten und schön gemalten Secretär aus Atlasholz wurden 450 £, für eine Salongarnitur aus demselben Holze die Summe von 1050 £ gezahlt. Ein Paar schöner Sèvresvasen fand einen Abnehmer für 750 £, und nach langem Kampfe wurde ein Paar Dresdener Statuetten für 2600 £ erstanden.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-arts. No. 23.
André van Hasselt. — Exposition des oeuvres de Frédéric van Kerckhove. — Livres nouveaux publiés par Amb. Firm. Didot.

Kunstkronijk. 19. u. 20. Heft.
De beeldende Kunst in Denmarken, gedurende de laatste Kwarteeuw, von A. W. Stellwagen.

Kunst und Gewerbe. No. 46—48.
Der Zeichenunterricht in der Volksschule. Vortrag von Friedr. Fischbach. (Schluß.) — Nürnberg: Vortrag des Herrn J. G. Kugler bei Eröffnung des Bayerischen Gewerbemuseums. — Ueber die Bereitung und Anwendung der Lackfarben in Japan. — Zur Korkindustrie. Kohlenfunde in England. — Rede, gehalten bei Eröffnung des Bayerischen Gewerbemuseums, von C. Stegmann. — Nürnberg: Die Façade des Bayerischen Gewerbemuseums. — Leipzig: Eröffnung des Kunstgewerbemuseums. — Kupferstecher H. Petersen †. — Neue Art von Banknotenfälschung. Errichtung eines Gewerbemuseums in Japan. Cyprische Alterthümer. — Die Verwendung des Serpentinsteins zu baulichen und Dekorations-Gegenständen. — Nürnberg: Die Räume des Bayerischen Gewerbemuseums. Jahresbericht der Handels- und Gewerbekammer von Mittelfranken für das Jahr 1873. — Lübeck: Gewerbliche Mustersammlung. — Wien: Höhere Kunststickerei-Schule. — Beilagen: Fußboden-Fliesen (13. bis 14. Jahrh.). Moderne Glasarbeiten. Schlosserarbeiten a. d. 16. u. 17. Jahrh.

L'art universel. No. 20.
Les remaniements des galeries du Louvre, von L. Gonze. — Les artistes belges. Ed. Agneesens, von Cam. Lemormier. — Correspondance de P. P. Rubens, von Ch. Ruelens. (Fortsetzung.)

The Academy. No. 134.
Eugène Delacroix in England.

The Art-Journal. December.
The green vaults of Dresden, von L. Gruner (Forts.). — Dudley gallery. — French gallery. — Ancient stone crosses of England, von Alfr. Rimmer. (Mit Abbild.) — British art-manufacturers. — Venetian painters, XV. Padovanino, von W. B. Scott. — The Albert memorial chapel. (Mit Abbild.) — Art work in Syria and Palastine (Forts.), von Mary Eliza Rogers. (Mit Abbild.) — Obituary: H. Langdon Childe; P. Jos. Dedreux-Dorey; Oliver Madox-Brown. — Beigegeben drei Stahlstiche nach Gemälden von T. Graham, Bassano, und nach Reliefs vom Albert-Denkmal.

Korrespondenz der Redaktion.

Herrn C. R. in Halle: Wir empfinden selbst den Mangel, und Sie werden denselben demnächst nach Thunlichkeit beseitigt finden. Ueber den Preis dürften Andere der entgegengesetzten Ansicht sein.

Inserate.

Aufruf zur Errichtung eines Reuter-Denkmals zu Neubrandenburg.

Auf Einladung einer Anzahl von Landsleuten und Freunden des niederdeutschen Dichters **Fritz Reuter** sind die Unterzeichneten zu einem Comité für die Errichtung eines **Reuter**-Denkmals in der Stadt Neubrandenburg zusammengetreten.

Wir dürfen es als eine in der Geschichte der deutschen Dichtung einzig dastehende Erscheinung bezeichnen, daß ein Schriftsteller, welcher sich die dichterische Darstellung der Eigenart seines Volksstammes in dessen alltäglicher Verkehrssprache zur Aufgabe stellte, so rasch und allgemein als deutscher Volksdichter erkannt und gefeiert wurde und daß, durch die Lebensfrische und den Humor seiner Schöpfungen angezogen, ein so großer Kreis von Lesern sich mit dem eigenthümlichen Elemente, worin sich diese Schöpfungen bewegen — der niederdeutschen Schriftsprache und der Denkweise des niederdeutschen Kleinlebens — in kurzer Zeit vertraut gemacht hat. Und nicht nur in seinen dichterischen Gebilden, auch in seiner Persönlichkeit ist allen denen, die ihn kannten, in **Fritz Reuter** eine seltene und unvergeßliche Mannesnatur entgegengetreten, in welcher bedeutende und eigenthümliche Vorzüge deutschen Volkscharakters und deutscher Gemüthsanlage in originellster Weise sich ausgeprägt fanden.

Nach einer verhältnißmäßig kurzen und glänzenden schriftstellerischen Laufbahn ist **Fritz Reuter** am 12. Juli d. Js. zu Eisenach von uns geschieden; wir halten dafür, daß die Herstellung eines dem deutschen Manne und Dichter gewidmeten Denkmals auf dem heimathlichen Boden, dem er mit allen Wurzeln seiner Kraft beständig angehört hat, als eine der bildenden Kunst würdige Aufgabe und als eine nationale Angelegenheit hingestellt werden darf.

Die Stadt Neubrandenburg, in welcher **Fritz Reuter** von 1856—1863 die besten Jahre seines dichterischen Schaffens verlebt hat, und welche mit ihren nächsten Umgebungen vielfach den historischen und localen Rahmen für die lebensfrischen Figuren seiner Dichtungen bildet, dürfte besondere und bevorzugte Ansprüche haben, bei der Wahl des Aufstellungsortes für ein **Reuter**-Denkmal berücksichtigt zu werden: Geziert durch eine Reihe alterthümlicher Bauwerke von anerkanntem Kunstwerthe, in einer von der Natur reich ausgestatteten Landschaft, unmittelbar an der großen, Mecklenburg durchschneidenden, Verkehrsstraße gelegen, von Fremden gern und vielfach besucht, bietet die Stadt Neubrandenburg geeignete Plätze für das aufzurichtende Denkmal.

Wer sich daher an den Schöpfungen **Reuter**'scher Muse erfreut hat, der möge unser Unternehmen durch baldige Einsendung von Beiträgen — an die Adresse des Dr. B. Siemerling in Neubrandenburg oder die bekannt zu machenden Sammelstellen — unterstützen. Sobald das Ergebniß der Sammlungen sich annähernd übersehen läßt, werden wir mit ausführenden Künstlern in Verbindung treten und durch geeignete Bekanntmachung dem öffentlichen Urtheil Gelegenheit geben, sich über die Art und Weise der Ausführung zu äußern.

Correspondenzen in Betreff des **Reuter**-Denkmals bitten wir an den Senator Advocat Brückner zu Neubrandenburg zu richten.*)

Neubrandenburg, im October 1874.

Fürst **Hohenlohe-Schillingsfürst**, Botschafter des deutschen Reiches in Paris. **von Dachröden**, Königl. Schloßhauptmann in Berlin. **A. von Hansemann**, Geheimer Kommerzienrath in Berlin. **A. Hofmann**, Verlagsbuchhändler in Berlin. **Fr.** Freiherr **von Stauffenberg**, Erster Vicepräsident des Reichstags Präsident der Kammer der Abgeordneten in München. **Gustav zu Putlitz**, Generaldirector des Großherzogl. Hoftheaters zu Karlsruhe. Prof. Dr. **von Treitschke** in Berlin. **Otto Piper**, Dr. jur., Redakteur in Straßburg i. E. Dr. **Drechsler**, Kaiserl. Erster Vice-Präsident des Reichs-Oberhandels-Gerichts in Leipzig. **Fritz Peters**, Oekonomierath auf Siedenbollentin in Pommern. **Rümker**, Direktor der Sternwarte in Hamburg. Dr. **Wilh. Plessing** in Lübeck. **H. Lingnau**, Kaiserl. Ober-Postdirektor in Lübeck. **Ernst Keil**

*) Die Redaction der Zeitschrift erklärt sich zur Entgegennahme von Beiträgen für das Reuter-Denkmal mit Vergnügen bereit und bittet, dieselben an eine der beiden folgenden Adressen einsenden zu wollen. Die Beträge werden unter Bezeichnung der Geber in unserm Blatte ausgewiesen werden.

Prof. Dr. **v. Lützow**, Wien, Theresianumgasse 25. **E. A. Seemann**, Leipzig, Königstraße 3.

— Redaktion der Gartenlaube — in Leipzig. Prof. Dr. **Carl von Lützow**, Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst" in Wien. **Gustav Freytag**, Geheimer Hofrath in Siebleben bei Gotha. **Emil Palleske** zu Thal bei Eisenach. Dr. **Edmund Hoefer** in Stuttgart. Dr. **Julian Schmidt** in Berlin. Prof. Dr. **Sohm** in Straßburg i. E. Prof. Dr. **Richard Schröder** in Würzburg. Dr. **Hans Blum** — Redaction der „Grenzboten" — in Leipzig. **J. J. Weber** — Redaction der „Illustrirten Zeitung" — in Leipzig. Dr. **Hermann Schmid** in München. Dr. **Heinrich Laube** in Wien. Dr. **Fr. Jos. Völk**, Mitglied des Reichstags, in Augsburg. Freiherr **von Loën**. Generalintendant des Großherzoglich Sächsischen Hoftheaters in Weimar. Reichsgraf **Schwerin**, Kaiserl. und Königl. Kammerherr auf Göhren. **Albertus von Ohlendorff** in Hamburg. Dr. **Budde**, Vice-Präsident des Oberappellations-Gerichts zu Rostock. Senator Dr. **Witte** zu Rostock. **Hinstorff**, Hofbuchhändler zu Wismar. **Dahse**, Bürgermeister in Güstrow. **Hermes**, Bürgermeister in Röbel. **Slegemann**, Senator in Parchim. **Boccius**, Oberzollrath in Schwerin. **H. von Oertzen**, Rittergutsbesitzer, auf Roggow. **H. Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Roggow. **Fleischmann**, Gutspächter zu Varchow. **Schumacher**, Domänenpächter zu Zarchlin. Regierungsrath **J. Schmidt** zu Neustrelitz. Vice-Landmarschall **von Dewitz** auf Cölpin. Kammerherr **von Oertzen** auf Brunn. **Franz Pogge**, Mitglied des Reichstags, Rittergutsbesitzer auf Blankenhof. Kammerherr Drost **von Fabrice** zu Burg Stargard. Amtsrath **Willebrandt** zu Dewitz. Pastor **Kannengießer** zu Kubland.
Geheimer Hofrath **Brückner** zu Neubrandenburg. Rath **Ahlers**, Landsyndicus. Dr. **V. Siemerling**. **Böckmann**, Rentier. Rath **Loeper**, Advocat. Dr. **Thilo**, Gymnasialdirector. **Praefcke**, Syndicus und Advocat. **Rosenhagen**, Stadtverordneten-Vorsteher. **Brünslow**, Buchhändler. **G. E. Brückner**, Senator und Advocat.

Soeben ist erschienen und vom Unterzeichneten zu beziehen:

Frans Hals-Galerie.

Radirungen
von
William Unger.
Text
von
C. Vosmaer.

ZWEITE ABTHEILUNG.

Inhalt: 11. Das vergnügte Trio. — 12. Frans Hals und seine zweite Frau Lysbeth Reyniers. — 13. Bildniss eines Cavaliers. — 14. Bildniss eines Mannes. — 15. Bildniss einer Dame. — 16. Bildniss des Wilhelm von Heythuysen. — 17. Die Officiere einer Amsterdamer Bürgergarde. — 18. Bildniss einer jungen Dame. — 19. Der lustige Trinker. — 20. Hille Bobbe.

In drei Ausgaben: Epreuves d'artiste 69 Mark. — Ausgewählte Abdrücke 46 Mark 50 Pf. — Mit der Schrift, chines. Papier 26 Mark.

Leipzig, 3. Januar 1875. **E. A. Seemann.**

G. Freytag's
neuer Roman.

Soeben wurde ausgegeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die
Brüder vom deutschen Hause.
Von
Gustav Freytag.

A. u. d. Titel: **Die Ahnen.** Roman v. G. Freytag.
Dritter Band.
Ein Band in Octav. Preis 2 Thlr.
Eleg. gebunden $2\frac{1}{3}$ Thlr. (29)

Leipzig, Verlag von S. Hirzel.

Engineering D. A. Polytechnische Zeitung.

Unter Mitwirkung
der Editors of Engineering
Mr. William H. Maw und James Dredge.
Herausgegeben von
Dr. Hermann Grothe.

Die Deutsche Allgemeine Polytechnische Zeitung hat mit dem englischen Journal Engineering (Redaction: William H. Maw und James Dredge) in London eine Vereinbarung derart getroffen, dass (ähnlich wie bei der im Jahre 1874 erschienenen deutschen Ausgabe des Engineering in Wien) die für die deutsche Industrie interessanten und wichtigen Artikel des Engineering möglichst gleichzeitig in der Polytechnischen Zeitung 1875 zum Abdruck kommen, ebenso die in der Deutschen Allgemeinen Polyt. Zeitung enthaltenen, für den grossen Leserkreis des Engineering interessanten Artikel im Engineering abgedruckt werden, ohne gegenseitige Uebernahme einer Verantwortlichkeit. Die betreffenden entnommenen Artikel werden durch die Ueberschrift Engineering resp. Polytechnische Zeitung kenntlich gemacht. Die Redaction und der Verlag der D. A. Polyt. Zeitung machen auf damit verbundene Vortheile noch besonders aufmerksam. — Das comb. Journal Engineering D. A. Polytechnische Zeitung ist nunmehr als einzig berechtigte Deutsche Ausgabe des Engineering zu betrachten.

Verlag von JULIUS SPRINGER in Berlin. Abonnement: **halbjährlich** 10 Mark. Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen nnd Postanstalten an. (15)

Verlag von **E. A. SEEMANN**
in Leipzig.

Beiträge
zu
Burckhardt's CICERONE

III. Auflage
von
Otto Mündler, Wilh. Bode u. A.

kl. 8. br. 3 Mark.
geb. (in gleicher Weise wie der Cicerone) 3 Mark 75 Pf.

Die Galerie
zu
KASSEL

in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger.** Mit illustrirtem Text Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier in Mappe 40 Mark; desgl. mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chin. Papier in Mappe 60 Mark.

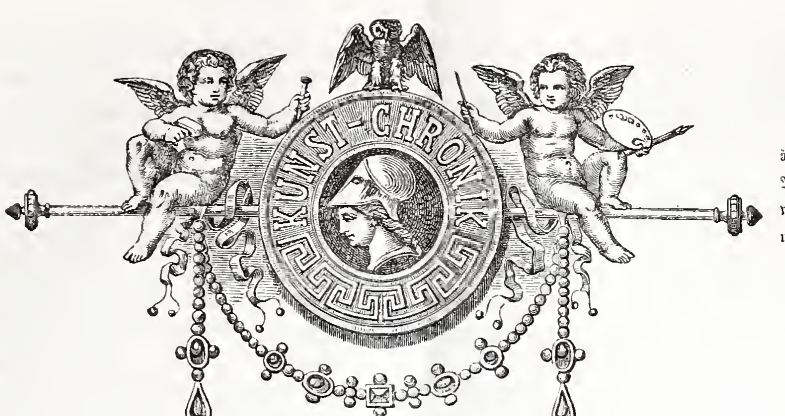
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

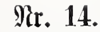
Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

15. Januar.



Nr. 14.



Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Ausgrabungen im Kolosseum.

Der Expräsident der spanischen Republik, Castelar, nennt in seinem geistreichen Buche: „Kunst, Religion und Natur in Italien" das Kolosseum „einen Trümmerhaufen, in welchem die Römer den Galgen ihrer alten Sklaven anbeten." Jahrhunderte hindurch befand sich in der Mitte der Arena ein hölzernes Kreuz aufgerichtet und im Umkreis aufgemauerte Denkmale der Leidensstationen. Im Frühjahr 1874 beseitigte Commendatore Rosa, der Chef der Ausgrabungen in der römischen Provinz, beides, als der von ihm in Angriff genommenen Ausgrabung der Arena und der Subterraneen des Theaters hinderlich. In Folge der Angriffe auf dieses Unternehmen von klerikaler Seite, welche dasselbe als einen Frevel bezeichneten, stellte Rosa damals in Aussicht, nach Beendigung der Ausgrabung Gedenktafeln mit den Namen der im Amphitheater getödteten Märtyrer anbringen zu lassen. Die Ausgrabung selbst wird nach einem andern Plane ausgeführt, als es im Anfange des Jahrhunderts seitens der in Rom etablirten französischen Regierung geschehen war. Während man damals auf der ganzen Fläche gleichzeitig grub, von der ganzen Arbeit aber wegen des bei einer noch mäßigen Tiefe eindringenden Wassers im Jahre 1812 schon wieder ablassen mußte, um Alles wieder zuzuschütten, hat jetzt Rosa vorerst nur den östlichen Theil der Arena in Angriff genommen, hier aber bis auf den erst in beträchtlicher Tiefe auftretenden Mosaikboden der Subterraneen Alles bloßgelegt.

Das stark zudringende Wasser wird durch eine Tag und Nacht arbeitende Dampfmaschine fortgeleitet. Die Anlage jener Räume ist im Allgemeinen bereits klar zu erkennen. Die Dispositionen sind analog den so vortrefflich erhaltenen der Amphitheater von Capua und Pozzuoli. Sechzehn der Bühnenellipse mehr oder weniger entsprechende Mauerlinien, unter sich verbunden durch andere, welche dem kleinen Halbmesser der Ellipse parallel laufen, theilen den Unterraum der Bühne in eine große Anzahl von Gemächern, die immer unter sich durch weite Thüren Verbindung haben.

Die zum Einlassen von Brettern an den oberen Kanten dieser Mauern im Amphitheater von Capua eingemeißelten Vertiefungen zeigen deutlich, wie jene Anlagen dem Blicke der Zuschauer entzogen wurden. Das Mauerwerk der Subterraneen im Flavischen Amphitheater ist ein buntes Gemisch von Quaderbau und Ziegelwerk mit alleiniger Ausnahme der Theile, welche unter den Sitzreihen des Theaters liegend dessen Substruktionen bilden. Hier ist allerdings das Quadergefüge von einer Gewaltigkeit, von der man sich nur einen Begriff machen kann, wenn man erwägt, daß dasselbe einen Bau zu tragen hat, dessen Kolossalität sprichwörtlich das Bild der Ewigkeit Roms ist. Hiergegen muß allerdings das Mauerwerk innerhalb der Arena kontrastiren. Das Ziegelwerk ist hier keineswegs aus später Zeit, aber schon der Umstand, daß hier Ziegel- und Quaderbau systemlos wechseln, darf wohl den Verdacht erwecken, daß wir hier einen etwas späteren Einbau vor Augen haben. Dieser Punkt, in Verbindung gesetzt mit anderen konstruktiven Anomalien, hat Rosa zu der Ueberzeugung gebracht, daß das Kolosseum ursprünglich gar kein Theater für Gladiatoren- und Thier-Kämpfe gewesen sei, sondern eine Naumachie. So faßte er den Plan, bei seiner

Ausgrabung auch die sämmtlichen Bauten im Innern der Arena zu beseitigen. Es bedurfte dazu der Erlaubniß des Unterrichtsministers. Zur Berathung der schwerwiegenden Frage berief dieser kürzlich eine Kommission namhafter Archäologen (Prof. Henzen, G. B. de Rossi in Rom, Fiorelli von Neapel u. a.), welche in seiner Gegenwart mit Rosa die praktische Seite der Frage erörterten. Indem die Gründe, welche Rosa für die Richtigkeit seiner Hypothese aufstellte, unangefochten blieben, wurde andererseits hervorgehoben, daß vor einer Beseitigung jener Mauern zum Behuf einer Rekonstruktion des Kolosseums als Naumachie doch vor allen Dingen die Beendigung der Schuttausgrabung abzuwarten sei und daß die Aufgabe, welche Rosa sich gestellt habe, erst dann genügend sich werde lösen lassen, daß es endlich rathsam erscheine, jene Rekonstruktion nur in einem dann aufzustellenden Modelle auszuführen. Indem der Minister aus diesen Erwägungen seine entscheidenden, von Rosa auch acceptirten Entschließungen formulirte, werden jetzt die Ausgrabungen in ungeänderter Weise fortgesetzt. Obwohl dieselben schon seit Jahresfrist in Betrieb gesetzt sind, dürfte wohl wenigstens noch eine dreifache Zeit bis zu ihrer Vollendung nöthig sein. Die Zahl der gemachten Funde ist nicht bedeutend. Ein halbes Hundert von größeren Fragmenten riesiger Säulenschäfte, ein paar ornamentale Reliefs und mehrere in Marmorstücke eingekratzte kunstlose Zeichnungen von Gladiatoren- und Thierkämpfen, erstere theilweis mit Beischriften: das ist Alles.

Neben diesen Arbeiten ist in neuester Zeit nur noch der vor der Façade des Pantheon liegende Raum, nachdem die Westseite des Rundbaues wie schon früher die Ostseite durch Niederreißen von Häusern freigelegt war, in Untersuchung gezogen worden. Zwei einfach schöne Ornamentreliefs und die Spuren einiger ehedem zu dem Tempel hinaufführenden Stufen, nur wenige Fuß unter dem gegenwärtigen Niveau des Platzes vor dem Pantheon (Piazza della Rotonda) gelegen, waren die einzigen Resultate einer Ausgrabung, deren Fortsetzung an dem Proteste des Municipiums scheiterte.

J. P. R.

Aus dem Germanischen Museum.

Als der Magistrat der Stadt Nürnberg vor einigen Jahren den Beschluß faßte, die sehr vernachlässigten und deßhalb verfallenen Gebäude des ehemaligen Augustinerklosters gänzlich abzutragen, um den Platz desselben für den Neubau eines Justizpalastes zu gewinnen, baten einige Kunstfreunde den Magistrat um schenkweise Ueberlassung der künstlerisch werthvollen Theile dieses alten, zum großen Theil noch aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Gebäudes und veranlaßten den Direktor A. Essenwein zu einem Wiederaufbau derselben auf dem Terrain des Germanischen Museums. Der Magistrat der Stadt sowohl als auch der Verwaltungsrath des Germanischen Museums gingen gern auf dieses Gesuch ein. Der Magistrat übernahm die Kosten des Abbruchs, während die Kosten des Wiederaufbaues der alten Bautheile, ganz im alten Zusammenhange, als Anbau an die noch vorhandenen oder wieder aufgebauten Theile des ehemaligen Karthäuserklosters, welche jetzt Sitz des Germanischen Museums sind, anderweitig beschafft werden sollten. Man wünschte durch diesen Wiederaufbau zu gleicher Zeit zwei verschiedene Zwecke zu erreichen: die alten, architektonisch werthvollen und vielfach interessanten Bautheile vor der Vernichtung zu bewahren und in würdiger Weise der Nachwelt zu überliefern und durch sie zugleich eine Vergrößerung der schon lange viel zu beschränkten Lokalitäten für die sehr ausgedehnten und reichen Sammlungen des Germanischen Museums zu gewinnen.

Da das Germanische Museum die etwa 100,000 Mark betragenden Kosten des Wiederaufbaus aus eigenen Mitteln nicht übernehmen konnte, bildete sich ein besonderes Komité, bestehend aus angesehenen Männern verschiedener Stände, welches über die Art und Weise der Beschaffung der nothwendigen Summen berieth und beschloß, die Mittel für diesen Bau in ähnlicher Weise zusammen zu bringen, wie man es im Mittelalter beim Bau von Kirchen und Klöstern zu thun pflegte, d. h. freiwillige Beiträge aller Art, an Geld, Arbeit, Baumaterial und Gegenstände verschiedenster Art, die dann zum Zweck des Baues verkauft wurden, zu sammeln. Zunächst wurde ein Aufruf an die Bürger Nürnbergs erlassen und eine Kollekte veranstaltet. Der Erfolg war eine Summe von etwa 7000 fl. Man ging nun sogleich frisch an's Werk. Der Abbruch der alten Gebäude geschah in den Jahren 1872 und 73 und der Wiederaufbau mit den alten Steinen und dem alten Holze, natürlich unter Zuhülfenahme von manchem neuen Material, begann sofort. Der Neubau, bestehend aus einem großen Hauptgebäude, in dessen Erdgeschoß zwischen zwei gewölbten Räumen der Kapitelsaal mit ausgebautem Chor, in dessen erstem und zweitem Stock große Säle sich befinden, und einem gewölbten Kreuzgange mit einem Brunnen im Hofe, ist jetzt in allen wesentlichen Theilen als Rohbau vollendet. Abgesehen von der Dekoration der Räume durch Malerei ꝛc. und dem Schmuck der Fenster durch Maßwerk und Glasgemälde, welchen deutsche Fürsten, deutsche Standesherrn und mehrere Private, darunter besonders die Patrizier Nürnbergs, übernommen haben, fehlt zur Vollendung noch Mancherlei.

Direktor Essenwein bereiste daher alle deutschen

Kunststädte und bat die Deutschen Künstler um Ueberlassung von eigenen Arbeiten, welche dann zum Besten des Baues veräußert werden sollten. Die Künstler steuerten nach Kräften bei. Der „Anzeiger für Kunde Deutscher Vorzeit" hat eine lange Namenliste von Geschenkgebern publicirt. An der Spitze derselben steht die Kronprinzessin von Preußen, welche ein eigenhändiges Gemälde (Stillleben) und Abgüsse von drei verschiedenen, von ihr modellirten Statuetten gespendet hat. An sie schließen sich ungefähr zweihundert deutsche Künstler, unter welchen von den bedeutendsten wohl kaum einer fehlen dürfte, an. Sie haben Oelgemälde aller Art, Skizzen, Studien, Handzeichnungen, Glasgemälde, Porzellangemälde, Photographien, Kupferstiche, Bronceabgüsse, Gypsabgüsse rc. gegeben, welche seit einigen Monaten im Germanischen Museum ausgestellt sind.

Diese Kunstgegenstände sollen nun (vorerst zum Theil) zum Besten der Baukasse verloost werden. Nachdem die Genehmigung dazu von Seiten der deutschen Staaten ertheilt worden ist, wurde der Verkauf von 20,000 Loosen, zum Preise von 3 Mark für das Stück, dem Bankhause Horwitz und Marcus in Nürnberg, als General-Agenten, übergeben. Die Zahl der Gewinne, deren genaues Verzeichniß von dem genannten Bankhause bezogen werden kann, beträgt 300, darunter 87 Oelgemälde, 39 Aquarelle und Zeichnungen, 56 Kupferstiche rc. Dieselben haben (sehr geringe bemessen) einen Taxwerth von 46,008 Mark. Die Loose sind durch die Hand des Prof. F. Wanderer in Nürnberg in sinniger Weise künstlerisch ausgestattet. Die Verloosung soll im Frühjahr dieses Jahres stattfinden. — Möge der Verkauf der Loose recht schnell von Statten gehen und der Erfolg der Lotterie für das Germanische Museum ein recht günstiger sein.

R. Bergau.

Nekrolog.

Der Kupferstecher Heinrich Petersen, welcher am 28. Oktober 1874 in Nürnberg starb, wurde am 13. August 1806 zu Altona als der Sohn eines Kaufmanns geboren. Da er sich der Kunst widmen wollte, bezog er nach Beendigung seiner unter Krohmann gemachten Vorstudien im Jahre 1824 die Kunst-Akademie zu Dresden, wo er sich im Zeichnen und Malen vervollkommnete, besonders auch ältere Bilder in der Kgl. Gemäldegalerie kopirte und dadurch den Grund zu seiner spätern Kenntniß alter Meister legte. Doch bald widmete er sich ganz dem Kupferstich und begab sich 1827 in das Atelier J. F. Roßmäßler's († 1858), mit dem er viel auf Reisen, in Frankfurt, München, Heidelberg rc. und in deutschen Bädern war. Als Petersen am Johannistage des Jahres 1830 nach Nürnberg gekommen war, diese Stadt mit ihren alterthümlich malerischen Straßen durchwandert und von der Burg aus eine Gesammtansicht derselben erhalten hatte, gefiel dieselbe ihm so wohl, daß er beschloß, in ihr seinen dauernden Wohnsitz zu nehmen. Er verheirathete sich daselbst im Jahre 1833 mit einer Nürnbergerin und kaufte zehn Jahre später von der Wittwe des Akademie-Direktors Zwinger das alte, höchst malerisch am Paniersplatz gelegene, nach seinem Erbauer Topler (oder auch nach seinem letzten Besitzer Petersen) benannte Haus (abgebildet bei R. v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben, S. 170), welches allen Kennern der Kunstgeschichte und allen Besuchern Nürnbergs wohl bekannt ist. Petersen übernahm es in sehr vernachlässigtem Zustande, versetzte es aber, so viel ihm eben möglich war, mit größter Pietät wieder in den alten Zustand zurück und unterhielt es sorgfältigst. Es wurde eine ächte Künstlerwohnung, in welcher Petersen manches Stück schönen alten Hausraths, besonders aber eine gewählte Sammlung von Kupferstichen älterer und neuerer Meister und eine große Sammlung älterer Handzeichnungen aufstellte. Petersen lebte darin im Kreise seiner Familie, von Allen, die ihn kannten, geachtet, sehr glücklich, und hat Nürnberg, eine im Jahre 1869 in Gesellschaft des Dr. von Eye unternommene Reise nach Italien ausgenommen, nie mehr verlassen. Er wurde bald befreundet mit dem Kupferstecher Reindel, Direktor der Nürnberger Kunst-Akademie, mit dem als Sammler bekannten Kaufmann Hertel und dem Auktionator Börner, einem sehr wohl unterrichteten Kunstkenner. Bei ihnen lernte er eine große Anzahl älterer Kunstwerke näher kennen, schätzen und lieben und bildete im Umgang mit diesen Männern seine gründliche Kunstkennerschaft aus.

Petersen war als Kupferstecher sehr thätig. Seinen ersten selbständigen Versuch im Stechen machte er im Jahre 1827 in München. Es ist ein Porträt, offenbar Kopie nach einem ältern Stiche, deren Abdrücke er seiner Mutter gewidmet hat. Eine zweite, ähnliche Platte widmete er seinem Bruder Konrad. Schon besser als diese noch sehr schülerhaften Arbeiten sind zwei andere Porträts, Graf Scharffenstein und Johann v. Giffen, augenscheinlich ebenfalls Kopien. Seine fünfte Platte, 1828 in München gefertigt, Porträt nach Bause, zeigt schon große technische Vollendung. Im Jahre 1829 fertigte er fünf Porträts (Dr. v. Leonhard, Dr. Puchelt, Ph. L. Geiger, Gmelin und Hofrath Kreyßig), welche mit Roßmäßler's Namen erschienen sind, und zwei kleinere Porträts, Marquis von Monrose und Voltaire, von denen das letztere schon Petersens Namen trägt. In den Jahren 1828 und 1829 entstanden in Heidelberg zwei kleine Landschaften. Als völlig selbständiger Künstler stach Petersen dann, wie alle vorher genannten Blätter in Linienmanier, in trefflicher Vollendung vier größere Porträts (Graf Bülow v. Dennewitz, Maria Theresia, Matthisson und L. v. Beethoven), für ein von Hennings in Gotha herausgegebenes Werk „Deutsche Ehrenhalle". Von nun an entfaltete Petersen eine sehr rege Thätigkeit, arbeitete meist auf Bestellung für Buchhändler. Im Jahre 1834 stach er das Titelblatt zu Thibault's Perspektive, seit 1835 mehrere Blätter für das Bibliographische Institut zu Hildburghausen, dann 3 Blatt Genrebilder in Quart für den österreichischen Lloyd in Triest, später 5 Platten Genrebilder nach Rothbarth, David rc. für Buchhändler Sax in Stuttgart, dann 7 Platten mit Ansichten aus Mailand, Venedig, Rouen und Salzburg für C. A. Hartleben in Pest, dann

Mehreres, darunter Gluck's Porträt, für A. H. Payne in Leipzig, zehn Blatt für das Landes-Präsidium von Böhmen zu Prag, 6 Blatt, darunter 3 für ein Missale Romanum, für G. Haase in Prag, 2 Blatt für Creuzbaur in Karlsruhe, 26 Blätter meist Heiligenbilder für G. J. Manz in Regensburg. Auch für das bei Schrag in Nürnberg erschienene, aus 100 Blatt bestehende Werk „Nürnberger Gedenkbuch", stach er mehrere Platten nach Zeichnungen von J. G. Wolff. Von größern Platten stach er 1839 Tizian's „Christus mit dem Zinsgroschen", dann Raffael's „Madonna della Sedia" und für den Kunstverein zu Nürnberg „die Kinder im Walde" nach A. von der Embde. Auch begann er einen großen, besonders sorgfältig ausgeführten Stich „Karl IX. in der Bartholomäusnacht" nach Wappers. Wegen dringender Bestellungen mußte er diese Platte jedoch zurücklegen und kam erst wenige Wochen vor seinem Tode dazu, diese ihm sehr liebe Arbeit wieder aufzunehmen, hat sie jedoch nicht vollendet. In den Jahren 1840—74 radirte er mehrere hundert Platten, Darstellungen älterer kunstgewerblicher Gegenstände, meist nach Zeichnungen J. v. Hefner's, für des Letzteren große Werke „Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance", „Eisenwerke des Mittelalters" und „Kunstkammer des Fürsten von Hohenzollern". Auch fertigte er im Auftrage des Freiherrn H. v. Aufseß die Facsimile-Stiche nach den Zeichnungen eines alten Meisters, welche das Germanische Museum — das übrigens mehrere Jahre lang seinen Sitz in Petersen's Hause hatte — unter dem Titel „Mittelalterliches Hausbuch" herausgegeben hat, sowie mehrere Facsimile-Stiche (3 Platten mit 9 Zeichnungen) nach älteren Handzeichnungen der Universitäts-Bibliothek in Erlangen, welche der damalige Bibliothekar Rößler in einem besonderen Werke publiciren wollte, das jedoch nicht über die Probedrücke hinaus gediehen ist. Aehnliche Facsimile-Stiche fertigte er auch für ein Werk Rudolf Weigel's und als einzelne fliegende Blätter. Auch für den „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" des Germanischen Museums stach Petersen mehrere Stahlplatten, sowie für die Abtheilung „Kulturgeschichte" der zweiten Auflage von Brockhaus' „Bilder-Atlas zum Konversations-Lexikon". Alle seine Blätter, besonders die zuletzt genannten, für wissenschaftliche Zwecke gefertigten, zeichnen sich durch treuestes Festhalten an den charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Originals und liebevollste Durchbildung vortheilhaft aus. Ganz vorzüglich sind seine Facsimiles älterer Handzeichnungen. In den ersten Jahren hatte Petersen einige Schüler in seinem Atelier; später arbeitete er jedoch meist ganz allein.

Petersen war auch wohlgeübt im Restauriren beschädigter Kupferstiche, erlernte in den letzten Jahren auch noch das von Pettenkofer erfundene Verfahren der Regenerirung alter Bilder, das er jedoch, wie auch das Restauriren der Kupferstiche, nur für Freunde und aus Gefälligkeit besorgte. Ueberhaupt war Petersen von aufopfernder Gefälligkeit gegen Alle, die ihn um Rath oder Hülfe ansprachen. Er wußte überall Bescheid und theilte sein reiches Wissen und seine Erfahrungen in uneigennützigster Weise stets und ohne Rückhalt mit.

Nachdem die Stadt Nürnberg zu dem schon vorhandenen ältern Besitz als Erbschaft von dem Kaufmann Hertel eine höchst werthvolle Sammlung älterer Kupferstiche überkommen hatte, wurde Petersen zum Konservator der so gebildeten „städtischen Kunstsammlung" ernannt, ein Amt, das er stets mit der größten Gewissenhaftigkeit und voller Hingabe verwaltet hat.

Petersen starb 68 Jahre alt, noch in voller Kraft stehend, ganz plötzlich, ohne vorher auch nur die Spur eines Unwohlseins gemerkt zu haben, und wurde auf dem Johanniskirchhofe begraben. Er hat als Mensch wie als Künstler das beste Andenken hinterlassen.

R. Bergau.

Welt-Ausstellung zu Philadelphia 1876.

Allgemeines Reglement für ausländische Aussteller.

Der Kongreß der Vereinigten Staaten von Amerika hat die Abhaltung einer internationalen Ausstellung von Kunst-, Fabriks-, Acker- und Bergwerks-Produkten beschlossen. Eine am 4. Juli 1873 erlassene Proklamation des Präsidenten hat die Ausstellung angekündigt und dieselbe allen Nationen empfohlen.

Mit der Ausarbeitung und Ausführung des Planes ist die „United States Centennial Commission" beauftragt; in derselben ist jeder Staat und jedes Territorium durch einen Repräsentanten, welcher auf Vorschlag des Gouverneurs vom Präsidenten ernannt wurde, vertreten.

Die Beamten sind:

Präsident,	Joseph R. Hawley,	Connecticut.
Vice-Präsidenten,	A. T. Goshorn,	Ohio.
	Orestes Cleveland,	New Jersey.
	Wm. M. Byrd,	Alabama.
	John D. Creigh,	California.
	Robert Lowry,	Iowa.
	Robert Mallory,	Kentucky.
General-Direktor,	Alfred T. Goshorn,	Ohio.
Sekretär,	John L. Campbell,	Indiana.
Exekutiv-Komité,	Daniel J. Morrell,	Pennsylvania.
	Alfred T. Goshorn,	Ohio.
	Walter W. Wood,	Virginia.
	E. A. Straw,	New Hampshire.
	N. M. Beckwith,	New York.
	James T. Earle,	Maryland.
	George H. Corliß,	Rhode Island.
	John G. Stevens,	New Jersey.
	Alexander R. Boteler,	West Virginia.
	Richard C. McCormick,	Arizona.
	Lewis Waln Smith,	Georgia.
	John Lynch,	Louisiana.
	James Birney,	Michigan.

I. Dauer der Ausstellung Die Ausstellung wird im Fairmount Park, in der Stadt Philadelphia, abgehalten. Sie wird am 19. April 1876 eröffnet, und am 19. Oktober desselben Jahres geschlossen werden.

II. Organisation der ausländischen Kommissionen. Alle Regierungen sind ersucht worden, Kommissionen zu ernennen, um ihre respektiven Abtheilungen der Ausstellung zu organisiren. Die Ernennung solcher ausländischen Kommissionen sollte dem General-Direktor vor dem 1. Januar 1875 angezeigt werden.

III. Gesuche um Raum. Gesuche und Unterhandlungen um Raum müssen von dem Applikanten durch die Kommission seines Landes geführt werden.

Anweisung des Raumes. Am 1. Februar 1875, oder schon früher werden den ausländischen Kommissionen genaue Pläne der Gebäude und Anlagen geliefert werden, welche die jeder Nation zugetheilten Räumlichkeiten bezeichnen; dieselben sind jedoch weiterer Revision und Berichtigung unterworfen.

IV. Die ausländischen Kommissionen werden ersucht, nicht später als am 1. Mai 1875 den General-Direktor zu benachrichtigen, ob sie mehr oder weniger als den ihnen angebotenen Raum wünschen.

Die ausländischen Kommissionen werden ersucht, dem General-Direktor möglichst genaue Pläne über die Benutzung des ihnen zugewiesenen Raumes vor dem 1. Dezember 1875 einzureichen; sowie demselben gleichzeitig Listen der Aussteller und alle anderen Berichte, welche zur Bearbeitung des offiziellen Kataloges nothwendig sind, zu übermitteln.

V. Zollhaus-Reglement. Alle zur Ausstellung bestimmten Produkte, die durch die Häfen von Boston, New York, Philadelphia, Baltimore, Portland, Me., Port Huron, New Orleans, oder San Francisco in die Vereinigten Staaten eingeführt, können ohne Untersuchung in jenen Häfen, unter passender Aufsicht der Zollbeamten, direkt zu den Ausstellungsgebäuden befördert, und am Schlusse der Ausstellung nach den Häfen für weitere Beförderung zurücktransportirt werden. Von Waaren, die nicht zum Verbrauch in den Vereinigten Staaten eingeführt werden, wird kein Zoll erhoben.

VI. Transport und Ablieferung. Die Kosten für Transport, Empfang, Auspacken und Aufstellen der Ausstellungs-Objekte hat der Aussteller selbst zu tragen.

VII. Empfang der Waaren. Die Aufstellung schwerer Ausstellungs-Objekte, welche ein besonderes Fundament erfordern, soll durch spezielle Anordnung so früh beginnen, als der Fortschritt der Arbeit an den Gebäuden es möglich macht. Der allgemeine Empfang der Objekte wird in den Ausstellungs-Gebäuden am 1. Januar 1876 beginnen. Nach dem 31. März werden keine Gegenstände mehr zugelassen.

VIII. Aller Raum, welcher den ausländischen Kommissionen angewiesen und bis zum 1. April 1876 nicht besetzt ist, fällt dem General-Direktor zur Wiedervertheilung zu.

IX. Im Falle daß Ausstellungsobjekte nicht „zur Konkurrenz" eingesandt sind, haben es die Aussteller derselben zu bemerken, damit solche Objekte nicht von den internationalen Juries untersucht werden.

X. Offizieller Katalog. Ein offizieller Katalog wird von der Centennial-Kommission veröffentlicht werden. Derselbe wird in vier verschiedenen Sprachen erscheinen, nämlich: — Englisch, Französisch, Deutsch und Spanisch. Der Verkauf von Katalogen ist der Centennial-Kommission vorbehalten.

XI. Den ausländischen Kommissionen ist das Recht zugetheilt, Kataloge ihrer Abtheilungen zu veröffentlichen.

Die zehn Hauptgruppen der Klassifikation, nach welchen die Ausstellungs-Objekte — mit Ausnahme solcher Kollektiv-Ausstellungen, die speziell erlaubt werden, eingetheilt und im Kataloge angeordnet werden, sind wie folgt:

1. Rohstoffe aus dem Mineral-, Pflanzen- und Thierreiche.
2. Roh- und verarbeitete Stoffe, welche als Nahrungsmittel oder in der Industrie gebraucht werden, und welche das Resultat von Extraktions- oder Kombinations-Prozessen sind.
3. Gewebe und Filzprodukte, Kleidungsstücke, Kostüme und Schmucksachen.
4. Möbel, Hausgeräthe und Baumaterialien.
5. Werkzeuge, Instrumente, Maschinen u. Gebrauch derselben.
6. Betriebs- und Bewegungsmaschinen, Transport.
7. Apparate und Methoden für die Verbreitung der allgemeinen Kenntnisse. (Erziehung.)
8. Ingenieurwesen, öffentliche Arbeiten, Architektur, ꝛc.
9. Plastische und graphische Künste.
10. Objekte, welche dazu bestimmt sind, den physischen, geistigen und moralischen Zustand der Menschen zu verbessern.

XII. Raum, Betriebskraft, Wasser. Der zu benützende Raum ist kostenfrei, sowie auch ein beschränkter Theil der Betriebskraft (Dampf oder Wasser). Die Quantität derselben wird bei der Raumeintheilung bestimmt und bekannt gemacht. Sollten Aussteller mehr Betriebskraft gebrauchen, so steht ihnen selbe zu einem festgestellten Preise zu Gebote. Gesuche dieser Art müssen zur Zeit der Raumeintheilung eingereicht werden.

XIII. Aussteller haben auf eigene Kosten alle Ausstellungskasten, Kisten und Tische zu besorgen, und auch alle Transmissionswellen, Riemenscheiben, Riemen ꝛc., die nothwendig sind, um Triebkraft von den Haupttransmissionswellen in der Maschinenhalle zu leiten, auf eigene Kosten einzurichten. Alle Anordnungen von Ausstellungsobjekten und die Dekorationen müssen mit dem allgemeinen Plane harmoniren und stehen unter der Aufsicht des General-Direktors.

Besondere Bauten irgend einer Art in den Gebäuden selbst, oder auf den umliegenden Gründen können bloß auf schriftliche Erlaubniß des General-Direktors errichtet werden.

Die Centennial-Kommission wird für die sichere Verwahrung und Bewachung der ausgestellten Gegenstände Vorkehrungen treffen; wird sich aber in keiner Weise für Verluste oder Schaden durch Feuer oder andere Unfälle verantwortlich halten.

XIV. Es wird Sorge getroffen werden, daß Aussteller oder ausländische Kommissionen ihre Waaren zu günstigen Bedingungen versichern können.

Die ausländischen Kommissionen können Personen anstellen, um deren Güter während der Stunden, in welchen die Ausstellung für das Publikum offen ist, zu bewachen. Die Ernennung solcher Aufseher ist jedoch der schriftlichen Genehmigung des General-Direktors unterworfen.

XV. Agenten der Aussteller. Aussteller oder deren Agenten haben für den Empfang, das Auspacken und die Anordnung der auszustellenden Gegenstände, sowie auch für deren Wegschaffung am Schlusse der Ausstellung zu sorgen. Es wird Niemand erlaubt sein, als Agent zu handeln, ohne dem General-Direktor schriftlichen Beweis zu liefern, daß er von der betreffenden Kommission bestätigt ist.

XVI. Jedes Frachtstück muß wie folgt adressirt sein: „To the Commission for (Namen des Landes) at the International Exhibition of 1876, Philadelphia, U. S A." mit den folgenden Bemerkungen:

XVII. 1. Das Land, von welchem es kommt; 2. Name oder Firma des Ausstellers; 3. Wohnungsort des Ausstellers; 4. Gruppe, zu welcher die Ausstellungsobjekte gehören; 5. Die Anzahl der von dem Aussteller gesandten Frachtstücke; 6. Laufende Nummer jedes besonderen Frachtstückes.

Es müssen wenigstens zwei solcher Adreßzettel an verschiedenen (jedoch nicht entgegengesetzten) Seiten der Kisten angebracht sein.

XVIII. In jedem Frachtstücke sollte eine Liste der darin enthaltenen Objekte sein.

XIX. Wenn bei Ablieferung von Waaren Niemand zugegen ist, dieselben in Empfang zu nehmen, so werden solche sofort auf Kosten des Absenders auf Lager gebracht werden.

XX. Ausgeschlossene Gegenstände. Nicht zugelassen zur Ausstellung werden leicht entzündbare, explosive Körper, Patent-Medizinen, sogenannte Geheimmittel und in dieses Fach einschlägige Präparate; sowie alle irgendwie anstößige Gegenstände; sollten dieselben dennoch in die Ausstellung gelangen, so werden sie sofort entfernt.

XXI. Ausstellungs-Objekte können in keinem Falle vor dem Schlusse der Ausstellung weggenommen werden.

XXII. Skizzen, Zeichnungen, Photographien, oder irgend welche andere Abbildungen von Ausstellungs-Gegenständen können bloß mit der Erlaubniß des Ausstellers und des General-Direktors gemacht werden. Der General-Direktor jedoch kann die Erlaubniß ertheilen, Skizzen von den Bauten oder deren Theilen zu machen.

XXIII. Wegschaffung der Ausstellungs-Objekte. Sofort nach dem Schlusse der Ausstellung sollen die Aussteller mit der Hinwegnahme ihrer Effekten beginnen und dieselbe spätestens bis zum 31. Dezember 1876 vollenden. Alle dann noch nicht fortgeschafften Gegenstände werden entweder von dem General-Direktor öffentlich verkauft und der Ertrag zur Erledigung der daraufhaftenden Kosten verwendet oder über dieselbe, nach Beschluß der Centennial-Kommission anderweitig verfügt werden.

XXIV. Jeder, der die Ausstellung beschickt, erkennt dadurch alle Regeln und Anordnungen für Aussteller an und verpflichtet sich, dieselben zu beobachten.

Besondere Regeln werden für die Ausstellung der schönen Künste, für die Organisirung der internationalen Juries, die Ertheilung der Preise, den Verkauf von Gegenständen in den Ausstellungs-Gebäuden und für Punkte, welche in diesen Verordnungen nicht erwähnt sind, festgesetzt werden.

XXV. Alle Mittheilungen, die Ausstellung betreffend, sollten folgendermaßen adressirt sein: „The Director-General, International Exhibition, Philadelphia, Pa., United States of America."

Die Centennial-Kommission behält sich das Recht vor, diese Vorschriften zu erläutern oder zu ändern, wenn es im Interesse der Ausstellung nothwendig sein sollte.

A. T. Goshorn, General-Direktor,
John L. Campbell, Sekretär.

Philadelphia, den 4. Juli 1874.

Vermischte Nachrichten.

Ueber Mariano Fortuny und seine nachgelassenen Werke schreibt man uns weiter aus Rom: „Fortuny hinterläßt ein sehr großes unvollendetes Bild, — eine Schlacht in Marokko, — sehr viele Zeichnungen und Skizzen, sowie viele kleine radirte Platten, die er nicht zu veröffentlichen beabsichtigte. Unter den Zeichnungen sind interessant: Studien aus der Alhambra, welche die Art des Meisters besonders deutlich zeigen, nämlich die Studie mit einer ganz ungewöhnlichen Genauigkeit und Liebe durchzuführen, um dann am Bilde damit ganz frei schalten und walten zu können. Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle Claudio Lorenzales, den Meister Fortuny's, zu rechtfertigen, welchem in dem von Ihnen citirten Artikel des „Journal Officiel" Unrecht geschieht. Wenn auch Fortuny von seinem Lehrer auf den falschen Weg eines starren Akademikers geführt wurde, so war doch dieser Lehrer vernünftig genug, Fortuny vor seinen Kollegen energisch in Schutz zu nehmen, als dieser bei Gelegenheit eines Konkurses mit einer Komposition alle Herren Professoren von Barcelona vor den Kopf stieß. Der Lehrer Fortuny's soll sogar in Folge dieses Konfliktes seine Stelle eingebüßt haben. Es wird die Leser vielleicht interessiren, zu erfahren, daß es Henri Regnault war, welcher eigentlich Fortuny „entdeckte", als dieser mit einem Stipendium seiner Regierung nach Rom gekommen war, um hier zu studiren. Regnault machte den Kunsthändler Goupil auf seinen Freund aufmerksam und dieser war es, der Fortuny nicht nur sogleich sehr hohe Preise zahlte, sondern ihn auch in den Kreisen der Pariser Amateurs bekannt machte. Die von Ihnen erwähnte „spanische Hochzeit" ist im Besitze der Madame de Cassini, welche auch die glückliche Besitzerin von Regnault's Salome ist. Den „Schlangenbändiger" besitzt der Banquier H. Eduard André. Die andern Arbeiten sind nach Amerika und England gewandert. In der Kunstgeschichte wird Fortuny's Name einen hervorragenden Platz einnehmen, obwohl seine Bilder, so gering an Zahl, durch eine besondere Ungunst der Umstände nicht unmittelbar auf's Publikum wirken konnten, für welches nur die Radirungen Fortuny's die einzige Quelle bleiben, aus der es dieses große Talent würdigen und schätzen lernen kann. Der geringen Bekanntschaft mit den Werken Fortuny's von Seite des Publikums in Rom ist es auch zuzuschreiben, daß Fortuny's Tod nur von der Künstlerschaft und nicht allgemein gefühlt wurde. Schließlich möge noch folgendes Urtheil eines großen französischen Blattes hier eine Stelle finden, welches um so mehr in's Gewicht fällt, als ja der Franzosen starke Seite die Bescheidenheit nicht ist. Das Blatt schreibt von Fortuny: „Il est un Meissonier lumineux et éclatant, un Diaz précis, un Decamps sans recrépissage, un Delacroix correct. Il est tout cela, mais il est avant tout un Fortuny."

J. P. R. **Michelangelo's Nachlaß.** Im Archive des Klosters der Hierosolymitaner in Rom hat sich neulich das amtliche Verzeichniß des bei dem Tode Michelangelo's in seinem Hause vorgefundenen Inventars, incl. Papiere, Zeichnungen und Modelle, vorgefunden. Das Municipium hat die Herausgabe des interessanten Schriftstückes angeordnet.

Vom Kunstmarkt.

Lepke's Gemälde-Auktion in Berlin am 21. December 1874.

Auszug aus der Preisliste.

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.	Pf.
7	Vernet, Horace, Scene aus Algier (Skizze)	390	—
17	Lossow, Ländliche Schönheit	333	—
21	Triebel, Der Hintersee	1047	—
24	Kaufmann, Herm., Holzschlag im Winter	750	—
25	—— Ders., Heuernte	708	—
27	Kalkreuth, Am Wallenstätter See	1350	50
29	Schultze, Robert, Der Schmadribach	1149	—
30	Achenbach, Andreas, Landschaft mit Vieh	3270	50
31	Vautier, Genrebild	3000	—
32	Meyer v. Bremen, Mädchen am Briefkasten	1503	—
33	Hildebrandt, B., Flußufer bei Sonnenuntergang	3675	—
34	Munthe, Mondlandschaft	1560	—
35	Baade, Küsten-Parthie	753	—
36	Hoguet, Hafen	2130	—
37	Epp, Versteckspiel	900	50
38	Hildebrandt, Ed., Sonnenaufgang	1950	—
39	—— Ders., Sonnenuntergang	1920	—
43	Gonin, Ein zechender Krieger	741	50
44	Pettenkofen, Genrebild mit Pferden	2274	—
45	Hoguet, Abendlandschaft	1350	—
46	—— Ders., Landschaft mit Steinbruch	1260	—
47	Becker, O., Bauernhof	1323	—
48	Le Poitevin, Landschaft mit Mühlen	603	—
50	de Bylaudt, Wasserfahrt	300	—
51	Mescoly, Bauerngehöft	1041	—
52	Hosemann, Angler im Kahn	441	50
56	Meyerheim, W., Familie eines Landmannes	624	—
57	—— Ders., Fischfang im Winter	708	—
59	Schwendy, Am Rathhause zu Halberstadt	1440	—
60	Bürde, Rückkehr in's Vaterhaus	600	—

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kupfer- und Holzschnittwerke.

Bida, Alex., Evangelium St. Matthäi. 41 Radirungen und 63 S. Text. Fol. Bremen, Müller.

—— Evangelium St. Marci. 24 Radirungen und Text. Fol. Ebend.

Braun, H., Heine'sche Lieder im Bilde. Acht Blatt Silhouetten. Fol. Berlin, A. Duncker.

Fischbach, Fr., Ornamente der Gewebe mit besonderer Benutzung der ehemaligen Bock'schen Stoffsammlung des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. Von ihm selbst gezeichnet. 120 Bl. 1. Lfg. 40 Bl. in lithogr. Farben- und Golddruck. gr. Fol. Hanau, Prior's Buchh.

Ille, Ed., Grimm's Kinder- und Hausmärchen in Bildern. In Holz geschnitten von W. Hecht. 1. Lfg. Rothkäppchen. Der Froschkönig. Dornröschen. gr qu. Fol. Berlin, A. Duncker.

Deutsches Künstler-Album. Mit Beiträgen lebender Künstler u. Dichter. 8. Jahrg. 1875. Hrsg. von E. Scherenberg. (21 lith. Bl. z. Th. in Farbendruck.) Roy.-4. Düsseldorf, Breidenbach & Co.

Das Evangelium St. Johannis. Illustr. von A. Bida. (Mit 27 Radirungen.) Fol. Bremen, Müller.

Der Psalter. Mit Orig.-Zeichnungen von J. v. Führich. In Holzschnitt ausgef. von K. Oertel. 4. Leipzig, A. Dürr.

Natur und Herz. Ein Album, sinniger Betrachtung gewidmet. Mit 12 in Kupfer rad. Kompositionen von W. Georgy. 4. Berlin, Guttentag.

Photographien und photographische Werke.

Photographien nach Gemälden moderner Meister. Nr. 1550. J. Starck: Mutterliebe und Kindesreue. 51. A. Begas: Andacht. 52. A. Ewald: Marietta. 53. N. Malatesta: Die Familie des Ueberläufers. 54. Q. Becker: Komm, komm! und 55. Sieh, sich! 56. J. Lulvès: Der Cactusfreund. 57. E. Teschendorff: Cleopatra. 58. A. Lüben: Mittag. 59. U. Laar: Enrico. 60. M. v. Strantz: Laura Mancini. 61. J. Schurig: Erinnerungen. 62. F. Sonderland: Zu hoch! und 63. Zum Todtlachen. 64. O. Begas: Florent. Blumenmädchen. 65 H. Schuch: Schmerzliche Trennung. 66. H. Sperling: Auf der Wiese. 67. H. Louis: Ueberrascht; und 68. Schneewittchen. 69. F. Zöpke: Bernardino. 70. A. Begas: Aschenbrödel. 71. A. Hopfgarten: Das Mädchen a. d. Fremde. 72. C. Arnold: Sauvegarde. 73. J. Grund: Amoretten-Mahl. 74. H. F. L. Mathieu: Bürger's Dorette; u. 75. Bürger's Molly. 76 E. Hildebrand: Gedankenvoll. 77. W. Lüdeke: Fritz Reuter. 8. u. Fol. Berlin, Schauer.

Inserate.

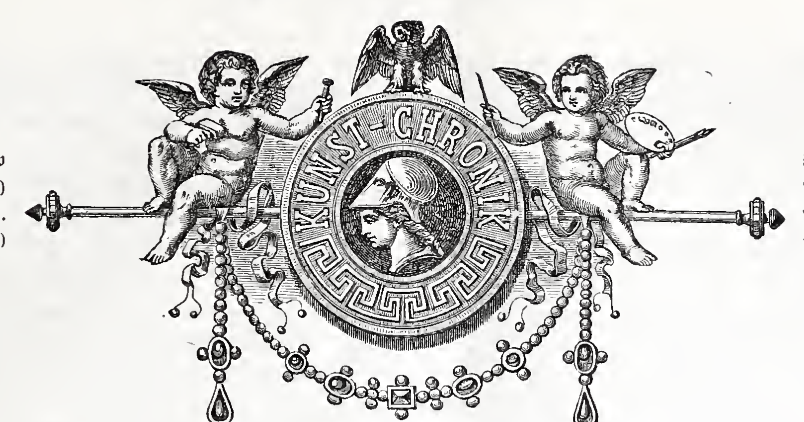
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

22. Januar.



Nr. 15.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Eröffnung der großen Oper in Paris.

Die neue große Oper ist eröffnet, und die Welt steht noch unerschüttert da! Ja, man darf sogar behaupten, daß die Sache in Paris selbst bei weitem nicht so großen Rumor erregte, wie man erwarten durfte. Gleich am Eingange muß bemerkt werden, daß diese Eröffnungsfeier der nationalen Musik-Akademie durchaus nicht national und so wenig musikalisch wie möglich gewesen ist. Im „Volke", wie man sich auszudrücken pflegt, wußte man kaum Tags zuvor, daß das Haus zwischen den Straßen Auber, Halevy und Scribe mit den mächtigen Fronten nach den großen Boulevards und dem Boulevard Haußmann eingeweiht werden sollte. Ja selbst in den direkt an dem Ereignisse betheiligten Kreisen war man darüber unschlüssig, ob die vorgemerkten Sitze abgeholt werden sollten oder nicht. Bis knapp vor dem Momente, wo die Lampadarien angezündet wurden, hatte man Bestimmtes nur so viel erfahren, daß Herr Faure nicht singen wolle und Frau Nilson nicht singen könne. Geschwätzige Zungen und boshafte Geister brachten das Können der nordischen Diva mit dem Wollen des französischen Bariton's auf ein und die nämliche Linie und man hörte, wie billig, manch gerade nicht wohlwollendes Urtheil über die durch die Capricen der ersten Darstellerin verursachten Palast- oder richtiger Coulissen-Revolutionen. Der bei den Haaren aus Rußland herbeigezogenen Diva war man noch halbwegs zu verzeihen gelaunt, dafür brach alles über H. Faure den Stab, der ein Pensionär der Pariser Oper, ein Liebling des Publikums, ein Franzose, durch tausend Rücksichten gezwungen war, an diesem Abende aufzutreten, um zur Verherrlichung des neuen Hauses beizutragen. Die Pariser zürnen aber nicht lange, und namentlich, wenn es sich um künstlerische Lieblinge handelt, schlägt der Zorn rasch in Spötteleien und mehr oder minder gelungene Witze um. Faure, hieß es, ist auf die große Stiege, bekanntlich der prachtvollste und gelungenste Theil des Neubaues, neidisch. Und Cham, der bekannte Karrikaturist des Charivari, brachte Faure als Hamlet im Momente, wo er am Haupteingang der neuen Oper den Degen zückt. „Ich allein will die Oper eröffnen", ruft der Bariton. Ein Sergeant de Ville zuckt prosaisch die Achseln: „Armer Hamlet, noch immer närrisch", meint der Mann des Gesetzes, und dem Scharfsinn des Publikums bleibt es überlassen zu urtheilen, ob dieser Ausspruch dem Prinzen von Dänemark oder dessen Interpreten zukommen soll. Deutungen sind ja wie Gedanken zollfrei.

* * *

Wie man über die Schwelle des Musentempels trat, begann auch die Kritik; sie war in manchen Stücken nicht unberechtigt. Daß der Garderobendienst noch manches zu wünschen übrig ließ, daß den Logendienerinnen die Contremarken fehlten und durch allerhand seltsame Abzeichen ersetzt werden mußten, will ich blos pour memoire anführen, denn eben so wie seine vorzüglichen pensionaires sich jeder Rücksicht für das Publikum im Allgemeinen entschlagen hatten, fühlte sich auch der Generalgewaltige Halanzier durchaus nicht veranlaßt, gegen das Galapublikum besondere Rücksichten an den Tag zu legen. Suchte man doch vergeblich auf der Stiege und in den Nebenräumen irgend ein festliches Abzeichen. Nun gut, wir ahnen, was Herr Halanzier entgegnen wird: er

wollte dem Effekt der neuen Räume nicht Eintrag thun und das Gebäude in seiner ganzen prunkvollen Nacktheit dem Auge der Menge präsentiren. Meinetwegen. Das war aber kein Grund, mit der Beleuchtung so sparsam umzugehen. Der Lustre war allerdings mit seinen fünfhundert und etlichen Flammen angesteckt, auch eine Hälfte der um den Plafond im Kreise angebrachten Halbkugeln schützt je eine matt leuchtende Flamme. Aber das reichte nicht hin, um die richtige Harmonie mit der Vergoldung des Saales herzustellen. Hr. Halanzier, der in seiner Sparsamkeit so gewaltig die Hände über den Kopf zusammen schlug, weil seiner Berechnung nach die Beleuchtungskosten das Doppelte von dem betragen, was sie in der Rue Drouot kosteten, wird nun, und sollten ihm dabei die Haare zu Berge stehen, den Posten um eine gute Hälfte vermehren müssen, ausgenommen, er wollte es durchsetzen, daß alle Opern und Ballets „bei Nacht" spielten, wo das Zwielicht in Saal und Halle durch die Gebote der gewissenhaften Insceneſetzung als gerechtfertigt erscheinen könnte. Es war seltsam! Draußen auf der Stiege glitzerten die Diamanten so hell und so rein, die Stickereien der Simarra des Lord Mayor's und seiner Sheriffs hatten einen gewaltigen Effekt erzeugt — drinnen aber suchte das Auge vergeblich nach Diamanten und Borduren. Fast war man zu der Frage versucht, ob denn aller Zierrath in den Garderoben deponirt wurde. Der Zierrath fehlte nicht, wohl aber das Licht, um denselben hervorzuheben. Viele Klagen wurden über diesen mißlichen Umstand laut, denn in der alten Oper (die Vergleiche drängten sich fast von selbst auf) gehörte der unvergleichliche Diamantenschimmer, der aus den Reihen des Amphitheaters und der ersten Logen hervorleuchtete, zu den fast obligatorischen Reizen jeder eleganten Vorstellung. Und dieses Loch im Programm genügte, um die „alten Abonnenten" gewaltig zu verstimmen. Aber diese Enttäuschung war nicht die einzige, welche ihrer harrte. Kaum hatte Hr. Deldevez den Kommandostab geschwungen, als man sofort merkte, wie sehr die wegen der Akustik geäußerten Bedenken gerechtfertigt waren. Nur gedämpft und abgeschwächt drangen die Töne hinauf zu den letzten Logenreihen, und im Orchester säuselten die Melodien beinahe wie zum Schlummer wiegend. Aber über die Schwelle der Tapetenthüren, welche die Couloirs von dem Zuschauerraume trennen, drang kein einziger Laut; man hörte darauf schwören, daß Hrn. Garnier vor allem die Besorgniß vorschwebte, die Ruhe der Ouvreuses nicht zu stören und für die etwaigen Zuschauer, welchen es in den Logen zu heiß wird, einen recht stillen Promenadeort zu schaffen. Am allerungünstigsten trat dieser Umstand beim Vortrage des großen Chorals aus dem vierten Akte der Hugenotten hervor. Welch ein packendes Prestige, was für eine Mark und Bein durchdringende Macht liegt in diesem Choral, wenn er dem darin wohnenden Geiste entsprechend ausgeführt wird! Auch der kaltblütigste Zuschauer kann von der hinreißenden Wuchtigkeit nicht unberührt bleiben; diese gewaltigen Töne der Waffen segnenden Mönche zaubern wirklich mit unwiderstehlicher Energie das Gebilde der Schreckensthaten hervor, welche die geweihten Waffen vollbringen werden. So die Wirkung, wenn der Choral z. B. am Wiener Hofoperntheater mit guter Besetzung gesungen wird. Dienstag Abends aber wurde der ganze Effekt vertrödelt, das Ganze war matt, und diese einzige Nummer erzeugte nicht mehr Wirkung als irgend eine beliebige Koncertpiece. Und doch besitzt Gailhard, der Nebenbuhler Faure's, eine kräftige Stimme, und doch waren die Chöre stark, ihre Einschulung ließ nichts zu wünschen übrig — aber der Raum eignete sich nicht für den Effekt. Die Habitué's waren schier verzweifelt, die Mangelhaftigkeit der Orchestration läßt sich am Ende korrigiren, es wird genügen, den Säckel noch weiter aufzuthun und die Schaar der Exekutanten zu vermehren. Aber um die menschliche Stimme besser zu genießen, um die hohle Verschwendung der goldenen Triller einer Krauß oder einer Nilson, wovon die Hälfte an den Füßen der Dekorationen hangen bleibt, hintanzuhalten, wo ist dafür die Remedur? Hr. Garnier, dem im Foyer die Abonnenten die liebe Noth klagten, schüttelte bedenklich das Haupt und schloß mit der fin de non recevoir: „Ja, für die Herstellung der Akustik ist die Kunst noch sehr unvermögend!", eine Ausrede, welche bei den anderswo vorliegenden Leistungen schwerlich als vollgiltig angenommen werden dürfte. Dieser bittern Enttäuschung in Betreff der musikalischen Eigenschaften des Hauses ist es vielleicht zu verdanken, daß die Stimmung des Publikums eine für Paris äußerst kühle war. Anfangs wagte Niemand zu applaudiren, weil er fürchtete, für einen Bestandtheil der Claque gehalten zu werden. Die offizielle Welt hält es außerdem hier zu Lande für eine gröbliche Anstandsverletzung, ihren Beifall durch Händeklatschen kund zu geben. Fast schien sich ein jeder den Lord Mayor zum Vorbilde zu nehmen, der mit unverbrüchlichem Phlegma in seiner Loge da saß, wie eine steinerne Karyatide, ohne auch eine einzige Miene zu verziehen. Fräulein Krauß gelang es, das Eis ein wenig zu schmelzen.

Wahrhafte, unbestrittene Begeisterung erregte das Ballet am Schluß. Hier werden sich stets die grandiosen Raumverhältnisse und die Entwickelung der Maschinerien glänzend bewähren. Ueberhaupt wird die neue Oper in Bezug auf mise en scène einzig dastehen. Es war recht klug, von diesem Standpunkte aus den ersten Akt der „Jüdin" zu wählen, wo der berühmte aus 4—500 Statisten zusammengesetzte Umzug stattfindet. Während in der Rue Drouot die Gruppen

und Persönlichkeiten sich zu einem Knäuel zusammenwalzen mußten, bewegt sich hier alles frei und ungehindert wie auf offener Straße. Die historische Aehnlichkeit war eine täuschende, als Kaiser Sigismund mit den Kurfürsten auf vom Kopf bis zu den Füßen in kostbares Tuch gehüllten Pferden über den Platz ritt. Vielleicht war das Schauspiel ein wenig — Cirkus, aber es gefiel, namentlich da auf die Kostüme selbst der letzten Statisten die größte Sorgfalt verwendet wurde. Auch die Dekorationen lassen nichts zu wünschen übrig.

* * *

Draußen hatte die Menge bis ein Uhr Nachts geduldig ausgeharrt; die Nacht ist hell, die Luft mild und die illuminirte Fronte der am Eck der rue de la paix stehenden Häuser erinnert an die feenhaften Beleuchtungen des 15. August. Ueber die große marmorne Treppe schreiten die Zuschauer bunt durcheinander, Deputirte, Mitglieder des diplomatischen Corps, Minister (die Tags darauf keine mehr waren), Künstler, Schauspieler, Journalisten u. s. w. Mit Mühe gelingt es, dem Cortège des Lord Mayor's eine Bahn zu brechen, damit Sr. Gnaden den aus der Zeit Karl's II. herrührenden Wagen besteigen, während die vier Herolde eine Jagdarie in die Nacht hineinblasen. Kuirassiere mit Fackeln sprengen um die Kutsche, welche von zwei andern gefolgt dem Hôtel Bristol zusteuert, wo sich das Absteigequartier des englischen Bürgermeisters befindet. Mac Mahon war ebenfalls bis zum Schlusse geblieben und verließ das Haus erst, nachdem er Hrn. Garnier das Offizierskreuz der Ehrenlegion eingehändigt. Hr. Halanzier aber durfte mit traurigem Blicke sein jungfräuliches Knopfloch betrachten.

Paris, 7. Januar 1875.

Paul d'Abrest.

Korrespondenz.

London, 1. Januar 1875.

Seit einigen Jahren macht sich in London eine zunehmende Neigung bemerkbar, auch im Winter eine Kunst-Saison zu schaffen, welche, obwohl sie nicht von der Bedeutung der Hauptsaison im Mai, Juni und Juli ist, doch immerhin eigenen Reiz hat.

So sind denn gegenwärtig nicht weniger als sieben Ausstellungen für moderne Gemälde geöffnet, mit einem Bestande von mehr als 2000 Kunstwerken, von denen ungefähr die eine Hälfte auf englische, die andere auf kontinentale Erzeugnisse kommt. Die lange Reihe von Kunst-Auktionen beweist außerdem, daß hier fortwährend Geld für Ankäufe von Kunstwerken flüssig ist; London fährt in der That fort, auch in dieser verhältnißmäßig todten Jahreszeit ein Welt-Kunstmarkt zu sein.

Das Gemälde, welches in letzter Zeit am meisten Aufsehen erregt hat, ist die „Katharina Cornaro" von Makart. Gegen die Kunstweise dieses Malers, die hinlänglich bekannt ist, ist auch hier der Vorwurf erhoben, daß sein Stil eine Nachahmung des Paolo Veronese sei, daß der Formgebung das Studium fehle, daß die Ausführung Flüchtigkeit und Mangel an Sorgfalt zeige, daß die Gesammtwirkung den unangenehmen Beigeschmack des Theatralischen habe. Aehnliche Vorwürfe werden gegen die figürlichen Kompositionen erhoben, mit denen Gustav Doré die von ihm selbst in London begründete Galerie beschickt. Diese Galerie ist jetzt das ganze Jahr über offen, und keine einzige Kunstausstellung ist so überfüllt von Besuchern, deren Eintrittsgeld natürlich dem Künstler einen schönen Gewinn einträgt; indeß werden die Gemälde lieber betrachtet als gekauft, da sie für englische Käufer viel zu umfangreich sind. Die gegenwärtig ausgestellten Hauptwerke sind: „Christus treibt die Verkäufer aus", „Christliche Märtyrer", „Der Traum des Weibes von Pilatus", „Die Ermordung der unschuldigen Kinder", „Die Kreuzabnahme". Doré's Landschaften werden von englischen Kunstkennern mehr bewundert als seine figürlichen Kompositionen, sein Vortrag hat eine Breite, eine Kraft, die einen entschiedenen Gegensatz bildet zu der kleinlichen Behandlungsweise der englischen „Präraffaeliten", kurzum Doré ist in London populärer als in Paris, er übt auf das englische Publikum einen gewaltigen Eindruck, da er einen Reichthum der Phantasie und eine Größe der Leidenschaft aufzuweisen hat, welche man englischen Künstlern nicht nachrühmen kann. — Fortuny's frühzeitiger Tod ist auch in Londoner Zeitschriften tief beklagt worden; vom ersten Augenblick an, wo er auf englischen Ausstellungen erschien, erregte seine Geschicklichkeit, die nahezu an Kühnheit streift, seine sich bis zur Bravour versteigende sichere Hand allgemeine Bewunderung. London hat bisher zu wenig von des Malers glänzenden Impromptu's gesehen, aber kurz nach seinem Tode ist hier eine seiner charakteristischsten Kompositionen „Der Kunstkenner" zur Ausstellung gelangt. — Die jüngste kunsthändlerische Spekulation in Hinsicht auf kontinentale Gemälde ist die Eröffnung der „New Flamish Gallery" unter Leitung der Herren Everard. Die Sammlung besteht aus nahezu dreihundert Stücken der flandrischen, französischen, holländischen, deutschen, spanischen und italienischen Schulen; der größere Theil derselben hat schon früher im Pariser „Salon" und auf den Ausstellungen in Deutschland und Belgien figurirt. — Seit dem letzten Kriege sind viel mehr Bilder vom Kontinent nach London gekommen als ehedem. Künstler, die von Paris vertrieben waren, suchten Zuflucht in England, und Kunsthändler, deren Geschäfte zu Grunde gegangen waren, haben seitdem hier ihre Läden und Galerien eingerichtet.

Die hauptsächlichsten englischen Künstler sparen gegenwärtig ihre Kräfte für die nächste akademische Ausstellung im Mai, indeß enthalten die Ausstellungen, namentlich diejenige des „Institute of painters in water-colours“ einen hübschen Prozentsatz von erwähnenswerthen Arbeiten. Seit acht oder neun Wintern hat sich die Gewohnheit ausgebildet, daß in den beiden Galerien der Aquarellmaler-Gesellschaften Skizzen und Studien vorgeführt wurden; nunmehr ist es zu beklagen, daß völlig ausgeführte Gemälde das Uebergewicht erhalten haben. In der That scheint das Skizziren in dem hergebrachten Sinne des Wortes eine im Erlöschen begriffene Kunst zu sein, und die den alten Meistern so geläufige Praxis, vorbereitende Studien für komplicirte Kompositionen zu machen, kommt mehr und mehr außer Uebung. Englische Künstler, welche selten unempfänglich sind für den „nervus rerum“, finden immer mehr, daß sie die besten Preise für vollständig ausgeführte Gemälde erzielen. Eine der geschicktesten Skizzen rührt von Miß Thompson her und stellt eine Figur aus dem Gemälde dar: „Das zehnte bengalische Lancier-Regiment beim Zelt-Aufschlagen.“ Diese Dame führte, was wir hier bemerken wollen, bei der letzten akademischen Ausstellung in London einen „coup de force“ aus; sie war damals verhältnißmäßig unbekannt, jetzt hat sie mehr Aufträge, als sie ausführen kann, und ihre Preise sind auf mehr als das Vierfache gestiegen. Ihr Erfolg, der kaum seines Gleichen hat, ist wohlbegründet in dem fleißigen Studium, namentlich versteht sie sich auf die Zeichnung von Pferden und Soldaten; sie hat sich hauptsächlich an den französischen Schlachtenmalern herangebildet. — Unter den Neuigkeiten des Instituts sind die Originalskizzen von Tenniel für die im „Punch“ veröffentlichten Zeichnungen zu erwähnen; derartige satirische Darstellungen, welche an die Tagesereignisse anknüpfen, finden selten ihren Weg zu Ausstellungen. Tenniel hat den bei Karrikatur-Zeichnern sehr seltenen Vorzug der Kenntniß des menschlichen Körpers, der Meisterschaft in der Behandlung der Draperie und der Abrundung der Komposition. Im Ganzen genommen kann diese Kunstart, wie man sie in den Londoner Witzblättern sieht, bei einem Vergleiche mit den illustrirten Blättern anderer Länder nur gewinnen.

Einiges Aufsehen erregte vor Kurzem die Entdeckung der Fälschung von vier Landschaften von John Linnell, dessen Werke hoch im Preise stehen. Der Angabe nach sollten sie in den Jahren 1870—72 gemalt sein. Es sind „Der Gebirgsschäfer“, „Der Holzwagen“, „Der Flöte blasende Hirt“ und „Der Fischer“. Als diese Bilder, welche neulich von bekannten Händlern zu hohen Preisen für Originale verkauft wurden, dem Künstler selbst zu Gesichte kamen, erklärte dieser, daß dieselben untergeschoben — und seine Namensbezeichnung gefälscht sei. Londoner Zeitungen brachten eine Anzeige mit der Ueberschrift: „100 Pfund Belohnung — Gefälschte moderne Gemälde“. In derselben macht Herr Eduard F. White, der ein Hauptkäufer und Liebhaber von Linnell's neueren Gemälden ist und deßhalb ein großes Interesse daran hat, die Integrität derselben aufrecht zu erhalten, bekannt, daß er für sein Theil 50 Pfund, und ein anderer, der das Opfer jener Betrügerei geworden, ebenfalls demjenigen 50 Pfund Belohnung gewähren werde, welcher den Fälscher von Linnell's Namensunterschrift nachzuweisen im Stande sei. Einige ähnliche Fälle dieser Art sind schon früher einmal vorgekommen; eine fälschlich als Turner bezeichnete Landschaft wurde vor wenigen Jahren auf der Royal Academy als Original ausgestellt, der Fälscher wurde entdeckt und lebt noch heute. Schon seit langer Zeit besteht eine unehrenhafte Verbindung zwischen Händlern und Malern, in Folge deren gefälschte englische Gemälde zu hohen Preisen in's Publikum gebracht wurden.

In den „Times“ erhob Mr. Hodgson bittere Klage über die theilweise Zerstörung, welche das große Gemälde von Paolo Veronese „die Hochzeit zu Kana“ im Louvre durch eine barbarische Reinigungsprocedur erlitten hätte. Da der Einsender als ein sehr gewissenhafter Beobachter bekannt und zudem Mitglied der Akademie ist, so fand seine Angabe allgemein Glauben. Bald darauf erschien jedoch in den „Times“ eine offizielle Entgegnung aus Paris mit der bestimmten Versicherung, daß das Gemälde seit vielen Jahren nicht angerührt sei. Der Werth dieser Versicherung ist zweifelhaft, um so mehr, als ein erfahrener englischer Bilderkenner, welcher gerade aus Paris kommt, den ruinösen Zustand des Gemäldes bestätigt. Die Thatsache scheint festzustehen, daß während der Belagerung von Paris die Leinwand aus dem Rahmen genommen, aufgerollt und in Sicherheit gebracht war; möglicherweise ist sie bei dieser Gelegenheit beschädigt worden.

Einer Anzeige zufolge wird die bisher der Oeffentlichkeit vorenthaltene Korrespondenz des Michel Angelo gleichzeitig mit einer Biographie desselben in englischer, deutscher und französischer Uebersetzung erscheinen. Das italienische Original von der Hand des Signor Gotti, Direktors der Uffizien, war im letzten Sommer soweit vorgeschritten, daß ich bereits einige Aushängebogen sehen konnte. Aus London war dem Verfasser eine Abschrift von den im britischen Museum aufbewahrten wichtigen Briefen Michel Angelo's zugestellt. Von viel größerer Bedeutung indessen sind die beiden Bände mit Briefen in der „Casa Buonarroti“, deren Benutzung Hermann Grimm verweigert worden ist. Diese Briefe wurden mit der Absicht zurückgehalten, um sie bei der bevorstehenden Gedächtnißfeier Michel Angelo's in Florenz zu veröffentlichen, bei welcher Gelegenheit, wenn

nicht früher, die englische Ausgabe unter der Leitung von Charles Heath Wilson bei Blackwood in Edinburg erscheinen wird. Man hat mir gesagt, daß diese Briefe und andere autographische Daten die Mittel gewähren würden, um das Leben Michel Angelo's von der Stunde an, wo er schreiben gelernt, Monat für Monat bis zu seinem Tode verfolgen zu können.

Die Arundel society, welche seit vielen Jahren so Manches zur Verbreitung der Kenntniß der Meisterwerke, insbesondere der Fresko-Malereien Italien's gethan, hat den Beschluß gefaßt, chromolithographische Facsimile-Reproduktionen von sechs oder mehr Freskobildern in S. Francesco zu Assisi, die man dem Cimabue zuschreibt, ausführen zu lassen. Diese Fresken wurden in neuerer Zeit, seit ich sie im letzten Sommer gesehen, unter Leitung des Herrn Cavalcaselle einer verständigen Restauration unterworfen. Es ist bedauerlich, daß diese Maßregel nicht schon ein Jahrhundert früher ergriffen ist, da dann ein weit größerer Theil dieser unschätzbaren Werke hätte erhalten werden können; jetzt sind die Fresken zur Hälfte zerstört. Die Restaurationsmaßregeln, welche lediglich darauf hinzielen, den ferneren Verfall zu verhindern, bestehen erstens in einer Fixirung der Malerei, wo sie von der Wand abzubröckeln droht, vermittelst einer klebrigen Flüssigkeit, und zweitens in der Entfernung der zerstörten Theile der Wand und Ersatz derselben durch einen festen Mörtel. Die Arundel Society wird den Maler Kaiser beauftragen, die Fresken in ihrem gegenwärtigen Zustande in Aquarellfarben zu kopiren. Derselbe Künstler hat kürzlich die Kopien der Fresken Giotto's in derselben Kirche für die Gesellschaft vollendet.

J. Beavington Atkinson.

Frankfurt a. Main, Anfangs Januar 1875.

V Wieder hat das Städel'sche Institut eine neue Erwerbung zu verzeichnen, und wieder ist es ein bedeutendes Werk: eine in vorzüglicher Erhaltung sich darstellende treffliche Landschaft Jan Breughel's, des sogenannten Sammt- oder Blumenbreughel, mit der bei ihm beliebten Darstellung des Paradieses und mit der Erschaffung der Eva durch Gott-Vater als Staffage. In starker Hervorhebung zeigen sich im Vordergrunde Thiere des Paradieses: Strauß, Roß, Löwenpaar, Pfauen-, Truthahn-, Affenpaar nebst allerlei anderem Gethier. Nach rechts treten in leuchtenden Farben blühende Blumen hervor, aus denen sich ganz rechts im Vordergrunde der verhängnißvolle Apfelbaum erhebt. Von seinem dunklen Laube aus stuft sich nun nach links hin in immer weitere Ferne der Grundton des Bildes, das Grün, mehr und mehr ab, bis es links in weit zurücktretendem Hintergrund allmählich in das ferne Blau der Gebirge und das durch lichte Wolken unterbrochene Himmelsblau übergeht, aber nicht in stetem, gleichmäßigem Fortgang, sondern in lieblichem Auf- und Niederwogen der Nüancen. Zunächst tritt der Wald in einer Lichtung zurück, in welcher auf einem Hügel Adam schläft. Gott-Vater beugt sich gegen ihn und aus der Seite des ersten Menschen ragt Eva weit genug hervor, um ihrer ersten Empfindung, der dankerfüllten Anbetung ihres Schöpfers, in der Faltung der Hände Ausdruck zu geben. Nun tritt ein dunklerer Baumschlag wieder etwas nach vorne, dann aber öffnet sich die weite Gegend, bis sie im Gebirge und im Horizont ihren Abschluß findet. Wie um recht deutlich zu zeigen, daß ihm Licht- und Farbenwirkung die Hauptsache ist, schließt der Künstler den linken Vordergrund mit einem blätterlosen, kahlen Baum — hätte er sich doch durch neu eintretendes energisches Grün die wohlberechnete Wirkung des Farbenzuges verdorben, während nun der in der dunklen Färbung mit dem langen Straußenhals harmonirende Baumstamm, zu der als belebendes Element das bunte Gefieder der auf den Zweigen sitzenden Vögel tritt, einen trefflichen Abschluß gewährt. Daß die technische Ausführung eine vorzügliche ist, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung.

Von neuen Werken sei hier ein Bild Schlösser's erwähnt, eines früheren Schülers unseres Institutes. „Rath in Noth" ist es betitelt und führt uns in das Amtszimmer eines ländlichen Rechtskundigen, der an seinem mit Büchern in Schweinsleder und mit Schreibereien angefüllten Tische sitzt, den Rücken nach dem Fenster, durch dessen geschlossenen Laden die heiße Sommersonne dennoch golden schimmert. Im Gegensatze zu dem so bewirkten Helldunkel wird die mit ergebungsvoll gefalteten Händen dasitzende Frau von einem durch die nur ganz wenig zurückgeschlagene Gardine durchbrechenden vollen Lichtstrahl erhellt, von dem man nur wünschen möchte, daß er als Hoffnungsstrahl das kummererfüllte Herz der Rathsuchenden ebenso erleuchten möchte, wie er uns die gramdurchfurchte Stirne sehen läßt. Aber wenn auch des Rathgebers Blick bei allem Ernste mitleidsvoll auf der in ihren Kummer versunkenen Bedrängten ruht — der fest zusammengepreßte Mund läßt nicht hoffen, daß er sich zu einem hoffnungsreichen Worte öffnen kann. So sitzen beide ruhig, schweigsam. Es ist einer jener Momente, die eintreten, wenn alle Möglichkeiten wieder und wieder erwogen sind und kein Ausweg sich darbieten will: da schweigt man endlich still und versinkt in dumpfes Hinbrüten, und trotz der munter tickenden Uhr, die nun allein das Wort führt, wollen die Augenblicke nicht von der Stelle. Und eine solche Stimmung zeigt uns das Bild, das sich durch den Mangel irgend eines Hinweises auf die individuelle Gestaltung der Noth nicht tragisch zuspitzen kann, sondern

bei der Schilderung einer allgemein giltigen Situation sich nicht über die Bedeutung des Genrebildes erhebt. Dafür aber will die in halber Lebensgröße gehaltene Ausführung nicht recht passen. Ein kleinerer Maßstab wäre der geringeren Bedeutung, welche eine nicht vollständig individualisirte Situation mit ihren uns unbekannt bleibenden Beziehungen der Personen und Gründen der dargestellten Lage für unser Herz hat, sicherlich entsprechender gewesen. Besonders rühmen müssen wir dagegen die Bravour in der Beherrschung des Lichtes und die treffliche Technik der Malerei bis in die kleinsten Details, welche das Bild zu einem interessanten und wirkungsvollen machen.

Noch sei einer im Auftrage des Städel'schen Institutes von dem Bildhauer von Nordheim angefertigten Marmorbüste gedacht. Sie soll dem 1869 verstorbenen Eduard Schmidt von der Launitz ein ehrendes Gedächtniß in den Räumen bewahren, in denen der geistvolle Künstler, dem, wie wenigen seines Faches, literarische und anatomische Kenntnisse vereint mit der Gabe des Vortrages zu eigen waren, seine Schüler so oft um sich versammelt hat. v. Nordheim hat sich seiner Aufgabe mit liebevollem Eindringen in den Charakter des Verstorbenen hingegeben und so ein Werk geschaffen, das Beiden Ehre macht.

Kunstliteratur.

Illustrirtes Baulexikon, herausgegeben von Baurath Dr. O. Mothes, Architekt. Leipzig, Otto Spamer. 1872 u. ff.

Müller und Mothes, Illustrirtes archäologisches Wörterbuch der Kunst des germanischen Alterthums, des Mittelalters und der Renaissance. Leipzig, Otto Spamer. 1873 u. ff.

Diese beiden, in demselben rührigen Verlage erscheinenden, einander ergänzende Ziele verfolgenden Werke mögen umsomehr hier vereint empfohlen werden, als sie ja auch in dem einen der Verfasser den gemeinschaftlichen Urheber und Mitarbeiter aufzuweisen haben. Auch die äußere Entstehung knüpft sie aneinander. Als das rühmlichst bekannte Mothes'sche Baulexikon seinen Weg zum dritten Male antreten sollte, ergab sich das Bedürfniß, die speziell auf das Bauwesen bezüglichen Artikel zu vermehren und namentlich unter die bekannten und bewährten Regeln, Hilfsmittel, Vorschriften u. s. w. auch möglichst viele erst in neuester Zeit aufgefundene Verfahren, Konstruktionsweisen u. dergl. aufzunehmen. Denn nur auf diese Weise konnte das Buch nicht nur dem Fachmanne gegenüber, der eine übersichtliche Zusammenstellung des Zusammengehörigen behufs raschen Ueberblicks bedarf, seiner Aufgabe genügen, sondern vorzugsweise auch dem Laien den Leitfaden an die Hand geben, der ihm zum Verständniß fertiger und werdender Bauten nothwendig ist und dessen Versagen in dem einen Fall mangelnde Erkenntniß, im andern aber materielle Nachtheile zur Folge hätte. Diese reichere Herbeiziehung der in's Baufach gehörigen Notizen ließ jedoch die früher gegebenen Artikel über Gegenstände aus den der Architektur verwandten Disciplinen als zwar willkommene, aber dem nächsten Zwecke des Buches gegenüber doch als Ueberlastung sich fühlbar machende Beigabe erscheinen, und man entschloß sich daher, diese Artikel, für welche eine Vervollständigung gleichfalls wünschenswerth erschien, zum Grundstock eines besonderen Werkes zu machen, dessen reiche Entwickelung zeigt, wie nothwendig eine Zusammenfassung des Wissenswürdigsten gerade auf diesem Gebiete war. Und wie sollte auch der lästigen Halbwisserei, welche nicht nur für die Umgebung, sondern auch für den Besitzer selbst peinlich genug ist, ein wirksamerer Damm gesetzt, wie den vielen von wirklichem Interesse Erfüllten und ernstlich Strebenden eine bessere Handhabe geboten werden als durch ein solches Werk, das dem tiefer Eingedrungenen so manchen nützlichen Wink, dem die mündliche Frage aus falscher Scham oft schüchtern vermeidenden Liebhaber in einfachen und verwickelten Fragen die treffende Lösung giebt? In sehr anzuerkennender Weise ist das Gebiet auch auf die mittelalterliche und Renaissance-Archäologie ausgedehnt worden, womit Epochen berührt werden, die der großen Zahl der Mitglieder unserer Alterthumsvereine meist weit näher liegen als die klassische Archäologie, welche allzueng mit dem Studium der alten Sprachen verwachsen ist. Und gerade aus diesen Liebhaberkreisen ist schon manche gute Notiz gekommen, welche die Kunstwissenschaft trefflich verwerthen konnte. So werden also auch die Freunde der Heraldik, der Ikonographie, der Epigraphik, der Kostüm-, Waffen- und Geräthkunde hier ihre Rechnung finden. Hoffen wir daher, daß diese beiden sich ergänzenden Werke ihren guten Fortgang nehmen und den Beifall finden werden, den die uns vorliegenden Lieferungen voraussehen lassen. Es wird uns freuen, bald von einer Vollendung der Werke berichten zu können.

V. V.

Nekrolog.

B. **Friedrich Busch**, Genremaler in Düsseldorf, starb daselbst den 6. Januar 1875. Er war 1808 in Düsseldorf geboren, besuchte die dortige Akademie von 1822—36 und malte hübsche und anspruchslose Bilder, von denen besonders die Spinnerin, der Jäger und sein Liebchen, das betrübte Mädchen am Brunnen und ähnliche einfache Darstellungen beifällig aufgenommen wurden. In den letzten Jahren stellte er nur wenig aus, so daß er den jüngeren Düsseldorfer Künstlern fast unbekannt war, namentlich da er auch ein ziemlich abgesondertes Leben führte. Er war unverheirathet und hinterläßt den Ruf eines achtungswerthen Charakters.

B. **Julius Hübner**, Genremaler in Düsseldorf, starb daselbst am Typhus den 30. Dezember 1874 im Alter von 32 Jahren. Er war der zweite Sohn des rühmlichst bekannten Malers, Professors Karl Hübner, dem er auch seine künstlerische Ausbildung verdankte. Seine ganze Darstellungsweise ließ dieß deutlich erkennen. Er malte Bilder von frischer lebendiger Auffassung und einem mitunter höchst wirksamen Humor und würde bei längerem Schaffen gewiß noch achtungswerthe Erfolge errungen haben. Auch als Konzertsänger leistete Julius Hübner Tüchtiges. Seine klangvolle Baßstimme gewann ihm in größern und kleinern Kreisen den wärmsten Beifall. Die beiden letzten Feldzüge hatte er als Landwehroffizier mitgemacht, wodurch seine künstlerische Thätigkeit längere Zeit unterbrochen war. Er war verheirathet mit einer Tochter des bekannten Volks- und Jugendschriftstellers Wilhelm Herchenbach und erfreute sich allseitiger Beliebtheit.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Aus Nürnberg melden dortige Blätter: „Die zum Besten talentvoller deutscher Künstler errichtete „Deutsche Kaulbach-Stiftung" erfreut sich allseitiger Unterstützung. In der Stadt selbst hebt sich die Zahl der Mitglieder, welche sich zu jährlichen Beiträgen verpflichten, fortwährend; namhafte Spenden sind von einzelnen Mitbürgern, namentlich von Herrn Reichsrath Dr. v. Cramer-Klett, Fabrikbesitzer Zeltner, Fabrikbesitzer Falk, übergeben worden. Von den von auswärts in erfreulicher Weise zufließenden Gaben erwähnen wir eine Spende des Kaisers im Betrage von 500 Gulden; außerdem haben größere Summen der Herzog von Altenburg, Fürstin Hohenlohe-Wittgenstein ꝛc. übersendet."

Personalnachrichten.

B. **Auszeichnungen.** Professor Wilhelm Sohn und die Landschaftsmaler Morten-Müller und Munthe wurden von der Königl. Akademie der Künste zu Stockholm zu Ehrenmitgliedern ernannt. Die beiden letztgenannten Künstler wurden auch zu Königlich Schwedischen Hofmalern ernannt. Munthe erhielt außerdem von der Akademie zu Amsterdam die Ernennung zum Mitgliede.

Sammlungen und Ausstellungen.

Neue Verordnungen für den „Salon." Dem Art universel schreibt man aus Paris: Das „Journal officiel" hat soeben die Verordnungen für die akademische Kunstausstellung, welche am 1. Mai d. J. geöffnet und am 20. Juni geschlossen wird, veröffentlicht. Es ist in denselben eine wichtige Veränderung in der Art und Weise der Zusammensetzung der Jury bemerkbar. Bekanntlich wurde seit zehn Jahren diese Jury zu drei Vierteln durch direkte Wahl von Seiten derjenigen Künstlermitglieder des Instituts gebildet, die entweder mit dem Kreuz der Ehrenlegion oder mit irgend einer Preismedaille oder dem römischen Preise bedacht waren. Dagegen sind die neueren Bestimmungen folgende: Diejenigen Künstlermitglieder des Instituts, welche mit einer Medaille oder dem großen römischen Preise dekorirt sind, werden aufgefordert zu wählen: 45 Maler für die Abtheilung „Malerei", 27 Bildhauer und Stempelschneider für die Abtheilung „Skulptur", 18 Architekten, 18 Kupferstecher und 6 Lithographen. Von diesen 114 Künstlern werden 15 Maler, 9 Bildhauer, 6 Architekten, 6 Kupferstecher und 2 Lithographen herausgelost, die dann in die Jury eintreten. Einer jeden dieser Abtheilungen der Jury wird eine Anzahl Mitglieder durch ministerielle Ernennung zugetheilt, und zwar 5 für die Malerei, 3 für Skulptur, 2 für Architektur, 3 für Kupferstich und Lithographie. Die erwähnte Bestimmung durch das Loos ist aus der bei den Konkurrenzen an der École des Beaux-Arts gebräuchlichen Praxis hervorgegangen. Jeder Künstler kann zur Ausstellung nicht mehr als drei Werke aus jedem einzelnen der zugelassenen Kunstfächer einschicken. Die Kunstwerke müssen vom 8. bis inkl. 18. März, von 10—1 Uhr, und am 18. März bis Abends 6 Uhr abgeliefert werden. Die Jury ist bevollmächtigt, diejenigen Künstler, welche sie einer Auszeichnung für würdig erachtet, namhaft zu machen. Die für Malerei fungirenden Preisrichter haben unter den Ausstellern ihrer Abtheilung einen Maler unter 32 Jahren zu bezeichnen, den sie auf Grund der von ihm ausgestellten Werke des dreijährigen italienischen Reisestipendiums würdig finden. Dem durch die Jury gewählten Stipendiaten werden für jedes Jahr seines Aufenthaltes in Italien 4000 Franken bewilligt. Während desselben muß er die in dem Erlaß vom 16. Mai festgestellten Bedingungen erfüllen. Zwei Ehrenpreise von je 4000 Franken können den Einsendern der zwei hervorragendsten Werke des Salon zuerkannt werden. Ein besonderes Komité wird diese beiden Werke bestimmen. Dieses Komité, in welchem der Direktor der bildenden Künste das Präsidium führt, wird aus den vier Abtheilungs-Präsidenten oder im Fall ihrer Verhinderung aus den betreffenden Vicepräsidenten und zwei Mitgliedern aus jeder Abtheilung gebildet. Diese letzteren werden durch das Loos bestimmt, wobei jedoch jede Abtheilung für sich lost, und zwar an dem Tage, an welchem das Komité zur Bestimmung der der Ehrenpreise würdigen Werke ernannt werden wird. Im Anschluß an die Preisvertheilung hat der Direktor der bildenden Künste die Vervielfältigung des oder der preisgekrönten Werke durch den Stich anzuordnen. Die Ausstellung wird täglich geöffnet sein. Freier Eintritt wird am Donnerstag und am Sonntag stattfinden, an den übrigen Tagen aber ein Eintrittsgeld von 1 Franken für die Person erhoben. Mit diesem Erlasse veröffentlichte der Marquis de Chennevières einen Bericht an den Unterrichtsminister, demzufolge die obigen Verordnungen nur als vorläufige zu betrachten sind und erst am 15. Januar, sofern die Künstler sich bis dahin nicht als National-Akademie französischer Künstler, gemäß der am 11. Januar vorigen Jahres an sie ergangenen Aufforderung, konstituirt haben, in Kraft und Geltung treten.

Vermischte Nachrichten.

R. B. **Nürnberg.** Als durch die Zeitungen bekannt wurde, daß das Bankhaus Loedel & Merkel in Nürnberg seine Zahlungen eingestellt habe, dachten die hiesigen Kunstfreunde sogleich an den in diesem Hause aufbewahrten, prachtvollen Tafelaufsatz von vergoldetem Silber, das Hauptwerk des bedeutendsten Nürnberger Goldschmieds, Wenzel Jamitzer. Man erinnerte sich an die sehr hohen Gebote, welche schon früher dafür gemacht worden waren, und berieth, ob es möglich sein würde, denselben Nürnberg zu erhalten, insbesondere ob das Germanische Museum in den Stand gesetzt werden könne, denselben zu erwerben. Es kamen auch bald Antiquitätenhändler aus München, Frankfurt, Wien ꝛc., um ihn zu kaufen. Glücklicher Weise mußten sie alle unverrichteter Sache wieder heimziehen, denn dieser Tafelaufsatz ist, mit vielen andern werthvollen Gegenständen, besonders Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten, darunter gegen 300 Blatt von Dürer, und Panzer's Porträtsammlung, Büchern, gegen 1700 Manuskripten, darunter ein Heft von A. Dürer, unveräußerliches Eigenthum einer Merkel'schen Familienstiftung. Der Verwaltungsrath dieser Stiftung aber bestimmte, in Uebereinstimmung mit dem Direktorium des Germanischen Museums, daß der ganze Besitz der Stiftung nur in dem Germanischen Museum aufgestellt und daselbst, laut Bestimmung der Stiftungsstatuten, dem gebildeten Publikum „zu Genuß und Belehrung" zugänglich gemacht werden soll. In Folge dessen ist nun vorerst Jamitzer's Tafelaufsatz in's Germanische Museum überführt worden und ist daselbst seit Anfang dieses Jahres für Jedermann zu sehen. Die Aufstellung der übrigen Gegenstände soll demnächst erfolgen, sobald ein besonderes Lokal dafür in den Räumen des Germanischen Museums hergerichtet sein wird.

Aus Anlaß der Berliner akademischen Ausstellung v. J. wurden nachstehende Preise zuerkannt:

I. Die große goldene Medaille für Kunst:

1) dem Historienmaler Professor F. Adam in München; 2) dem Historienmaler Alma Tadema in London; 3) dem Landschaftsmaler E. de Schampheleer in Brüssel.

II. Die kleine goldene Medaille für Kunst:

1) dem Historienmaler F. Defregger zu München; 2) dem Genremaler G. v. Bochmann in Düsseldorf; 3) dem Historienmaler G. Max in München; 4) dem Genremaler

A. Echtler in München; 5) dem Genremaler A. Schoenn in Wien; 6) dem Bildhauer Ugo Zannoni in Mailand; 7) dem Bildnißmaler G. Graef in Berlin; 8) dem Kupferstecher Professor Stang in Düsseldorf; 9) dem Genremaler Professor E. Gussow in Karlsruhe; 10) dem Historienmaler Professor A. v. Werner in Berlin; 11) dem Thier- und Genremaler O. Gebler in München.

Landes-Krieger-Denkmal in Darmstadt. Die Namen der Urheber der von dem Preisgerichte durch lobende Anerkennung ausgezeichneten Konkurrenz-Modelle sind folgende: 1) Anton Karl Rumpf, Bildhauer in Frankfurt a. M., Verfasser des Modells: „Der Großh. Hess. Division zu Ehren." 2) Ludwig Tendlau aus Wiesbaden, Bildhauer in Berlin, Verfasser des Modells: „An's Vaterland, an's theure, schließ dich an." 3) G. Gräf in Rothenburg a. T., Verfasser der Zeichnung: „Eintracht hält Wacht." 4) J. Keller, Lehrer an der Kunst-Industrie-Schule in Offenbach, Verfasser des Modells: „Dem Verdienste seine Krone." 5) H. Volz, Bildhauer in Karlsruhe, Verfasser des Modells: „Für's Vaterland." 6) Edmund Hellmer, Bildhauer in Wien, Verfasser des Modells: „der Vaterstadt." 7) F. Kohlhagen und Hisgen, Bildhauer in Karlsruhe, Verfasser des Modells: „Wie Klugheit gepaart mit Kraft u. s. w." 8) Heinrich Epler, Bildhauer in Dresden, Verfasser des Modells: „Siegreicher Friede." 9) Syrius Eberle, Bildhauer in München, Verfasser des Modells: „Ehre den Tapferen." 10) G. Herold, Bildhauer in Frankfurt a. M., Verfasser des Entwurfs: „Hassia I." 11) Karl Echtermeier, Bildhauer in Dresden, Verfasser des Entwurfs: „Für's Vaterland." 12) Christian Behrens, Bildhauer aus Gotha, Verfasser des Entwurfs: „Gott mit uns." 13) Martin Paul Otto, Bildhauer aus Berlin, derzeit in Rom, Verfasser des Entwurfs: „per aspera ad astra."

Der Verein Berliner Künstler veranstaltet eine Verlosung von Kunstwerken für den Bau eines für Ausstellungszwecke bestimmten Künstlerhauses in Berlin. Der Gesammtwerth der Gewinne beträgt ca. 70,000 Thlr., während die ausgegebenen Loose, 8000 Stück à 20 M., zusammen nur 53,333 Thlr. repräsentiren. Die Ziehung soll noch in den ersten Monaten d. J. stattfinden.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

29. Januar.



Nr. 16.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus den Katakomben Roms.

Neben den im Auftrage des Staates vom Commendatore Rosa betriebenen, gegenwärtig auf das Kolosseum koncentrirten Ausgrabungen werden derartige Arbeiten in Rom noch von zwei anderen Kommissionen geleitet. Die eine ist von dem Municipium der Stadt eingesetzt und ist in dem Terrain ihrer Wirksamkeit ausschließlich auf die bislang unbewohnten südöstlichen, auf den Ausläufern des Viminal und Quirinal gelegenen Quartiere beschränkt. Doch haben die zum Behuf großartiger Neubauten dort angestellten Fundirungsarbeiten eine so bedeutende Anzahl Entdeckungen von archäologischem Werthe, sowohl in Bezug auf Topographie als auf bildende Kunst, zur Folge gehabt, daß die alle zwei Monate erscheinenden Publikationen dieser Kommission unbedingt zu den interessantesten in der neueren archäologischen Literatur zählen. Die andere ist die hiervon ganz unabhängig arbeitende, sogenannte Commissione di archeologia sacra. Im Beginne seines Pontifikats von Pius IX. eingesetzt, wurden ihre Arbeiten durch die Ereignisse von 1870 keineswegs einer Beschränkung unterworfen. Aus den Finanzen der Kurie nach wie vor ressortirend, sind ihre Mittel neuerdings durch ein Legat des im Sommer 1874 verstorbenen Monsignore de Merode noch um ein Bedeutendes erhöht worden. An ihrer Spitze steht der Generalvikar Kardinal Patrizi. Von den acht Mitgliedern der Kommission sind fünf geistliche Würdenträger, nämlich der Erzbischof von Nisibi, Tizzani, der Bischof von Porfirio, Marinelli, der Sekretär der Kongregation der Riten, Bartolini und die Monsignoren Amici und Profili. Hierzu kommen Professor Giov. Batt. de Rossi, allbekannt als der Verfasser der Roma sotterranea. Er ist der Herausgeber der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift: Bullettino di archeologia cristiana, welche in gediegener wissenschaftlicher Form die Resultate der Forschungen, neuerdings vorwiegend auf das Gebiet der Inschriften beschränkt, publicirt. Ferner sind noch zu nennen: der Jesuit Tongiorgi, früher Direktor des seit 1870 geschlossenen Museum Kircherianum im Collegio Romano, und der Architekt Fontana.

Der Kommission ist die Aufgabe gestellt, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert von Bosio, Arringhi, Boldetti und Bottari umfassend begonnene Erforschung der Katakomben nach fast zweihundertjähriger Vernachlässigung wieder aufzunehmen. Alte Itinerarien und Martyrologien, die bis in das siebente Jahrhundert zurückreichen, machen mehr als achtzig in der römischen Campagna gelegene Katakomben namhaft. Dem unermüdlichen Forschergeiste Bosio's war nicht einmal die Wiederentdeckung der Hälfte möglich. Gegenwärtig ist unsere Kenntniß auf etwa zwanzig Koimeterien beschränkt, und in kaum zehn von diesen sind von der genannten Kommission Arbeiten in Angriff genommen worden. Fast ausschließlich hat dieselbe ihr Interesse der Kalixtkatakombe an der Via Appia wegen der großen Anzahl der dort beigesetzten Bischöfe zugewandt. De Rossi's Roma sotterana, jenes reich ausgestattete Werk, das die Grundlage der Publikationen von Northcote, Allard und Kraus bildet, beschäftigt sich einzig und allein mit dieser Katakombe. Den beiden bereits vorliegenden Bänden soll nächstens ein dritter, für den Druck bereits vorliegender, folgen. Es findet diese Beschränkung ihre Erklärung

in dem vorwiegend kirchlichen Interesse jener Schriften, in welchen die Verarbeitung des enormen Materials von Inschriften gegen das der kunsthistorischen Monumente in den Vordergrund tritt. Was aber diese betrifft, so nimmt zwar ohne Zweifel die Kalixtkatakombe wegen des hohen Alters der Malereien in den fünf sogenannten Sakramentskrypten und in den Lucinakrypten einen hervorragenden Rang ein, steht aber doch an Bedeutung den in den Katakomben der Priscilla an der Via Salara und in den Katakomben der Domitilla an der Via Ardeatina erhaltenen Fresken bedeutend nach; und dies nicht allein wegen der besseren Ausführung derselben, sondern auch wegen des höheren Alters, welche sie in Anspruch zu nehmen haben. Denn während die ältesten Fresken in den Kalixtkatakomben dem Ende des zweiten Jahrhunderts zuzuschreiben sind und schon mehr oder weniger die festen Formen des in der Folge völlig erstarrten symbolischen Bilderkreises vor Augen führen, treten uns in jenen beiden Darstellungen entgegen, welche einmal den Fluß der Ideenbewegung noch veranschaulichen, dann aber auch so direkt mit den heidnisch-klassischen Kunstformen sich berühren, daß nur einer genauen Untersuchung eine Feststellung darüber möglich ist, daß hier wirklich die heidnisch-antike Welt in den Dienst der christlichen Gedankenkreise gestellt ist. Ein Theil derselben wird ohne Bedenken in das Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung zu setzen sein.

Vor einem Decennium über der Domitillakatakombe begonnene Nachgrabungen förderten mehrere Säulen und Kapitäle in frühchristlichem Stile zu Tage, die auf die Anwesenheit einer Basilika schließen lassen. Die gleichzeitige Auffindung der Bischofskrypta in der Kalixtkatakombe veranlaßten eine Suspendirung jener Nachforschungen. Erst im verflossenen Winter legte man wieder Hand an's Werk und war dabei so glücklich, eine Katakombenbasilika von so bedeutenden Dimensionen, wie beispielsweise die älteste Anlage von San Lorenzo fuori le mura, zu Tage zu fördern. Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Entdeckung ist in dem Momente gelegen, daß hier die Art und Weise, in der man über Märtyrergräbern Basiliken anlegte, in ihrer Ursprünglichkeit gegeben ist. Nachdem diese nämlich über der baugeschichtlichen Entwickelung des St. Petersdoms und der Paulsbasilika vollständig verwischt worden war und aus dem gegenwärtigen Zustande der Basiliken von S. Agnese und San Lorenzo nur mit Mühe sich rekonstruiren ließ, ist uns hier auf einmal die Lösung des Problems zum Geschenke gemacht. Der Dankbarkeit hierfür müssen wir freilich unser Bedauern über den entsetzlichen Ruin des Gebäudes zum Opfer bringen. Zwar sind die Umfassungsmauern bis zu einer beträchtlichen Höhe erhalten, aber von der inneren Ausschmückung ist nichts als einzelne Fragmente von Säulenschäften, Kapitäle, Basen und wenige Marmorsarkophage mit bildlichen Darstellungen wieder gefunden worden. Aus einem in der Apsis gefundenen Inschriftenfragment ergiebt sich, daß die Basilika nach der heiligen Petronella und nach den Heiligen Nereus und Achilleus genannt war. Ihrer geschieht noch im siebenten Jahrhundert Erwähnung als eines Monumentes, zu dem man auf einer großen Treppe hinabgelange. Als im Frühjahre 1874 die letzten Theile des Innenraums von Schutt befreit wurden, fanden sich im Atrium deutliche Spuren einer auf der linken Schmalseite desselben aufwärts führenden Treppenanlage, doch blieb die Fortsetzung derselben außerhalb der Umfassungsmauern unerfindlich. Dem Atrium gegenüber liegt in dem fast quadratischen dreischiffigen Innenraum die in großem Halbkreise konstruirte Apsis. Unregelmäßiger Weise erfährt diese über die Linie ihres Abschnittes hinaus auf der rechten Seite eine Fortsetzung in das Mittelschiff, welche sich nur aus einer Rücksichtnahme auf einen älteren kapellenartigen Bau erklärt, der hinter demselben gelegen, eine Fortsetzung des rechten Seitenschiffes bildet. Von hier ist der Zugang zu der Katakombe, die eben von ihrer völligen Verschüttung in diesen Theilen befreit wird. Hierbei hat sich eine zweite, in der Längenrichtung der Basilika hinaufführende Treppe gefunden. In ihrem unterirdischen Theile gewölbt, trägt sie noch Spuren dürftiger ornamentaler Malerei. Zu beiden Seiten finden sich wenig geräumige Kryptenanlagen. In einer derselben, welche direkt hinter der Apsis liegt, wurde am 23. Dezember 1874 an der Rückwand des Arkosolium die Entdeckung eines Fresko's gemacht, das zu den werthvollsten unter den Funden der letzten Jahre zu zählen ist. Es ist dies begründet einmal in der im Ganzen doch bei späteren Katakombenbildern seltenen Schönheit der Zeichnung, dann aber auch in dem Einzigartigen der hier vorliegenden Komposition. Die Mitte der halbkreisförmigen Wandfläche nimmt eine in antiker Gebetsstellung (mit seitwärts ausgebreiteten Händen) erscheinende Frau ein. Ueber dem vom Hals zu den Füßen ungebrochen fallenden gelben Gewande mit rothbraunen Streifen und anschließenden Aermeln trägt sie einen mantelartigen Schleier, der vom Haupte herabfallend und durch die Bewegung der Arme ausgebreitet bis zu den Knieen reicht. Kopf und Blicke sind nach links gewendet, wo eine zweite weibliche Figur, von jener nur wenig verdeckt, aus dem Hintergrunde hervortritt. Das volle dunkelblonde Haupthaar in einfacher Anordnung ist durch keinen Schleier verhüllt. Ein gelber Mantel ist von links nach rechts über das grünblaue Gewand gelegt. Zu den Seiten beider edel gezeichneter Köpfe liest man die Inschrift: VENERAND . . PETRONELLAMARTYR. Der defekte Zustand der rechten Seite des Bildes macht uns die Wiedererkennung einer von der Symmetrie gefor-

derten, dort korrespondirenden Darstellung unmöglich und vermehrt damit um ein Bedeutendes die Schwierigkeit der Erklärung des Ganzen. Der Charakter der Zeichnung wie auch der Stil und die Form der Inschrift veranlassen uns, das Fresko dem vierten Jahrhundert zuzuschreiben.

J. P. Richter.

Ankäufe für das Museum in Sigmaringen.

Von den Acquisitionen, welche das fürstlich Hohenzollernsche Museum im Verlaufe des letzten Jahres gemacht hat, dürften die folgenden auch in weitern Kreisen Interesse finden:

1. Gemälde von Paolo Veneziano vom Jahre 1358, welches aus einer jetzt als Kohlenmagazin benutzten Kapelle in der Nähe von Ravenna stammt, später dem Grafen Baccinetti gehörte, im Jahre 1867 im Besitze des Kunsthändlers J. Maillinger in München war, dann in die Hände des Malers Franz Reichart daselbst überging, von welchem es an das hiesige Museum kam. Herr J. Maillinger hielt über dasselbe im Münchener Alterthumsverein am 25. Febr. 1867 einen Vortrag, der in den „Sitzungsberichten" dieses Vereins, Heft I (München, Theodor Ackermann 1868) gedruckt vorliegt und welchem eine Photographie des Bildes beigegeben ist.

Dasselbe stellt die Krönung Mariä dar. Auf einem Doppelthrone mit hoher Rücklehne, die bis zu halber Höhe durch einen gemusterten Teppich verhängt, durch ein Säulchen in der Mitte getheilt ist und oben mit zwei Giebeln abschließt, sitzt Christus (heraldisch) links neben Maria. Christus, gekrönt, mit einem Scepter in der linken Hand, setzt mit der Rechten seiner Mutter, die sich mit auf der Brust gekreuzten Händen leise gegen ihn neigt, die Krone auf. Beide Figuren haben goldene Nimben, goldgestickte Untergewänder und blaue Mäntel mit grünem, goldgesticktem Futter. Der rechte Fuß Christi ruht auf der Sonne, der Mariens auf dem Monde. Neben der Rücklehne des Thrones stehen rechts und links je ein Engel mit einer kleinen Orgel. Oberhalb der Giebel singen und musiciren auf verschiedenen Instrumenten vierzehn andere Engelchen. Auf dem Rand der Basis des Thrones ist die Inschrift zu lesen: REGINA CELI LETARE ALELVIA QVEN MERVISTI CHRISTVM PORTARE ALELVIA. Unterhalb des Thrones haben sich die Künstler genannt: MCCCLVIII JOHANINVS EIV[S] PAVLVS CVM FILIV[S] PĪSERV̄T HOC OP[VS[Die Inschriften sind unzweifelhaft ächt, wie überhaupt das Bild nicht viel Restauration erlitten hat. Dasselbe ist auf Holz gemalt, hat Goldgrund und ist 1,10 M. hoch, 0,68 M. breit.

In Zeichnung und Farbe im Allgemeinen noch byzantinisirend, sucht der Künstler doch schon von dem streng Typischen sich loszuringen und namentlich bei den Engelsköpfchen zu individualisiren. Näheres über Paolo Veneziano, seine Söhne und andere bezeichnete Venetianer des 14. Jahrhunderts, deren Anzahl bekanntlich nicht groß ist, wolle man in dem erwähnten Aufsatze nachlesen.

2. Ein Gemälde von Tiberio d'Assisi, welches ebenfalls die Krönung Mariens darstellt. Dasselbe gehörte zuletzt dem Kassirer des K. Bayerischen Nationalmuseums, Herrn A. Neubauer in München und ging durch Vermittlung des Konservators, Herrn Prof. Dr. Kuhn, an das hiesige Museum über. Es ist ebenfalls auf Holz gemalt und 0,64 M. hoch, 0,48 M. breit.

In einer in der Mitte gelben, nach außen rothgelben Mandorla mit breitem blauen Rahmen, auf welchem acht Cherubsköpfchen mit bunten Flügelchen symmetrisch vertheilt sind, sitzt Christus (heraldisch) links neben Maria auf einer lichten Wolke und hält mit der rechten Hand eine goldene Krone über das Haupt seiner Mutter, welche sich mit auf der Brust gekreuzten Händen gegen ihren Sohn neigt. Die linke Hand hält Christus geöffnet vor sich in der Höhe der Brust. Die Füße beider Figuren ruhen ebenfalls auf Wolken, die wie die Sitzwolke zu beiden Seiten den Rahmen der Mandorla durchschneiden. Das Untergewand Christi ist bräunlich violett, sein Mantel hochroth, beide mit goldenen Säumen geschmückt, während Maria in lackrothes Untergewand und blauen, grüngefütterten Mantel gehüllt ist, welch letzterer über den Hinterkopf genommen, noch einen schmalen Streifen des weißen Schleiers, der das Gesicht umrahmt, sehen läßt. Links und rechts neben dem obern Theil der Mandorla, von deren Mittelpunkt aus goldene Strahlen hinter den Figuren symmetrisch nach allen Seiten über den Rand hinwegschießen, schweben je zwei Cherubsköpfchen, die den oben genannten gleichen, eins über dem andern in der hellen Luft. Dies die obere Partie des Bildes, die mehr als die Hälfte der Tafel einnimmt. Die Scene geht im Himmel vor sich, daher der lichte Ton der Luft und der Wolken, die festlichen und bunten Farben der Gewänder und Engelsflügel, das viele Gold, womit die Lichter gehöht sind, die goldstrahlenden Wundmale, die goldenen Sterne auf dem linken Knie Christi, auf dem rechten Knie und der rechten Schulter Mariens u. s. w. Im Kontrast hiezu ist auf der untern Partie des Bildes die Erde durch eine bescheiden gehaltene Landschaft in umbrischen Charakter mit Frühmorgenstimmung repräsentirt, in deren Vordergrund (heraldisch) rechts St. Johannes der Täufer, links Sa. Katharina von Siena stehen. Beide haben Tellernimben, der erstere trägt in der linken Hand den goldenen Kreuzesstab und in der

rechten ein weißes Spruchband mit dem ECCE AGNVS DEI ꝛc. und ist mit dunkelviolettem Untergewand und lackrothem Mantel bekleidet; Arme und Beine sind nackt. Sa. Katharina trägt ein grauschwarzes Kleid mit weißgefüttertem, grauschwarzem Kopftuch über der weißen Kopfhülle und hält in der rechten Hand ein Kruzifix, in der linken ein Herz. — Oben war ein Fragment des alten Rahmens erhalten, das auf blauem Grunde die Inschrift zeigt: ASSVMPTA ❮ EST ❮ MARIA ❮ IN ❮ CELVM ❮ (Anfang einer Stelle aus dem Brevier). Auf der Rückwand der Tafel ist zu lesen:

❮ LA ❮ FACTO ❮ FARI ❮
❮ SORA ❮ VETORIA ❮
❮ DA ❮ MŌTEFALCO ❮
❮ TIBERIVS ❮ DE ❮ ASISĪ ❮
❮ PĪXIT ❮ Å ❮ D ❮ M ❮ DXII ❮

Die Inschrift ist ohne Zweifel ächt. Die Tafel hatte sich etwas geworfen, ist aber im Ganzen recht gut erhalten. Das Bild ist nun durch Professor Andreas Müller in Düsseldorf mit gewohnter Meisterschaft und Pietät restaurirt, die Tafel gerade gestellt und der Rahmen ergänzt. Tiberio ist in deutschen Galerien schwach vertreten, die Pinakothek in München und das Museum in Dresden haben nichts von ihm, die Berliner Galerie besitzt ein Rundbild von ihm, Katalog Nr. 128.

(Schluß folgt.)

Personalnachrichten.

Bei der königlichen akademischen Kunstschule zu Berlin und dem damit verbundenen Seminar für Zeichenlehrer sind der Professor Jacobsthal, die Maler Haendler und Schaller, sowie der Bildhauer Goeritz als ordentliche Lehrer angestellt worden.

Kunstvereine.

Der Künstlerverein in Bremen beging am 4. Januar sein 18. Stiftungsfest, verbunden mit einer Erinnerungsfeier an den 400. Geburtstag des Michelangelo Buonarroti. Dieselbe wurde eröffnet durch einen von Arthur Fitger, dem Dichter des nachfolgenden Festspiels, gesprochenen Prolog, eine schwungvolle Dichtung, welche Buonarroti's Künstlergröße preist und in großen Zügen die Zeit, die Ereignisse und Schicksale, welche sich an den in der Kunstgeschichte unsterblichen Namen knüpfen, verherrlicht. Es folgte der eigentlich musikalische Theil der Feier, bei welcher die Gesangs- und Instrumental-Abtheilung des Vereins zusammenwirkten: „Schiller's Festgesang an die Künstler" von Mendelssohn-Bartholdy und Niels Gade's Ouverture „Michelangelo". Beide Aufführungen zeigten, daß der Verein reiche, trefflich geleitete Kräfte gerade nach dieser Richtung hin besitzt. Dem Festspiele selbst lag die schöne Idee einer Versöhnung der beiden anfänglich sich schroff gegenüberstehenden großen Künstler, Raffael und Michelangelo, zu Grunde.

Sammlungen und Ausstellungen.

‖ Oesterreichischer Kunstverein. Die Weihnachtsausstellung erhielt durch vier Bilder von Prof. H. Knorr, die der Künstler aus seinem bereits bekannten Cyklus von Karton-Zeichnungen „Was der Mond bescheint" in Farbe gesetzt, eine recht sinnige und poesievolle Einkleidung. Die Motive gehören zu den schönsten des genannten Werkes, welches dem Wiener Publikum noch von der Aprilausstellung d. J. 1874 her in freundlicher Erinnerung ist. Der poetische Zauber, der durch die Sommernacht weht, in der „die Bäume schlafen und die Blumen", wenn durch den Garten die Liebste gegangen kommt, war schon in dem betreffenden Karton mit feiner Empfindung wiedergegeben; die Farbe griff nicht störend in die Lichteffekte ein und erhöhte nur in ihren warmen Tönen die zarte Stimmung, welche gleichsam als Echo der Staffage nachklingt. Im zweiten Bilde „Irrlicht", wie der verliebte Knabe der Truggestalt in den Sumpf nacheilt, hat der Meister besonders in der Behandlung des Wasserspiegels seine scharfe Beobachtungsgabe für Lichteffekte gezeigt; die Schattentinten, so schwarz sie auch neben den glitzernden Lichtern sitzen, nie entbehren sie der Durchsicht und luftigen Klarheit. Beiden genannten Bildern steht aber in Bezug auf poetische Auffassung und künstlerische Stimmung „die Dämmerung" voran. Der Tag ist gegangen, und tief drunten im Thale sind die letzten Stimmen verklungen; im Zwielicht wandelt den einsamen Waldweg ein Mönch mit dem Ministranten zum Schlosse hinan, einer scheidenden Seele Trost für die letzte Reise zu bringen. Der Künstler hat hier in der Farbe jeden Effekt vermieden und dadurch die Ruhe im Bilde erzielt, die das Motiv an und für sich im höchsten Grade verlangt. Dem Vorwurfe entsprechend ist Beleuchtung und Farbe im vierten Bilde, „den Schmugglern", in schrillen Tönen aufgetragen; das Licht blitzt durch die gigantischen Baumstämme wie Drohung und Verrath; es ist eben jenes Mondlicht, welches des wilden Jägers Zug begleitet und nicht den friedlichen Priester oder die Liebenden im Garten. Die genannten Bilder wurden hier alle angekauft; wie denn überhaupt der österreichische Kunstverein im Monate Dezember einen Umsatz erzielte, wie es nur zuweilen vor dem Krach vorkam. Im Uebrigen brachte die Ausstellung, wie in letzterer Zeit gewöhnlich, Vieles älteren Datums. Von dem Neuausgestellten verdienen zwei Bilder von F. Ruben: „Muschelsucher" und „Badesaison in Venedig" der koloristischen Vorzüge halber ehrenhafte Erwähnung; besonders das erstere Bild überraschte durch seine Stimmung und scharfe Beobachtung; störend wirkt nur in des Künstlers neueren Leistungen das zu absichtliche und jedenfalls zu weit gehende Abschreiben der Natur: eine gewisse Herrschaft über das Motiv muß denn doch der Künstler stets bewahren! Ein köstliches Bildchen hatte sich von J. Weiser eingefunden: einer jener drastischen Klosterbrüder, die durch eine Anzahl Münchener Künstler mit so viel Beifall in die Genremalerei eingeführt wurden, sucht unter einem gar schmalen Dachvorsprung Deckung vor dem Platzregen und kommt dabei mit seiner Wohlbeleibtheit in arge Verlegenheit. E. Young's „Just nicht" und „Ertappt" sind humoristische Motive, die nur verdient hätten, besser gemalt zu werden. Eine römische Osteria von Ab. Gierymski hat viel Wahres, nur ist das Bild viel zu groß, als daß es anziehen könnte; desselben Künstlers „Morraspieler" sind recht lebenswarm aufgefaßt und scharf charakterisirt. H. Kaulbach's Bilde „Aus dem gelobten Lande" fehlt das dramatische Leben. Zwei werthvolle Kabinetstücke „der Gelehrte" und „in der Schusterwerkstätte" waren von H. v. Braeckeleer ausgestellt; dieselbe Freiheit des Pinsels und Eleganz der Durchführung war auch an A. Serrure's (wohl älterem) Bildchen „Parkscene" wahrzunehmen. Recht gute Arbeiten waren noch von E. Fichel, A. Seitz, A. Becker und A. Stevens vorhanden. Eine kolossale Leinwand, eines „Sängers Traum" von H. Makart, wurde nicht zum Vortheile des berühmten Koloristen aus ihrer Verborgenheit hervorgezogen. — Von der Januar-Ausstellung, in der übrigens Manches vom Dezember wiederzufinden war, sind einige größere Arbeiten von Münchner Künstlern hervorzuheben. O. Faber du Faur nahm zu einem historischen Gemälde in größeren Dimensionen „die Flucht des Winterkönigs aus Prag nach der Schlacht am weißen Berge" zum Vorwurf. Das Bild ist nicht ohne Wirkung und besitzt mancherlei malerische Vorzüge, um das Auge anzuziehen; dieses wird aber bei näherer Betrachtung wenig von der Komposition befriedigt, da gerade die Hauptpersonen, in welchen sich doch der dramatische Vorgang der Scene konzentrirt, am schwächsten sind und überdies durch das zu reiche Nebenwerk gedrückt erscheinen. Der erste Blick fällt im Bilde auf das blendende Weiß der sich bäumenden Schimmel, die mit dem bepackten Wagen den größten Theil des Bildes einnehmen; dann gleitet er nach den kriegerischen Gestalten des Hintergrundes und wird

wieder von den Schmucksachen und anderen Schätzen, die im Vordergrunde verschwenderisch ausgestreut sind, angezogen, um endlich die ruhig die Treppe herabwandelnden Gestalten der Königsfamilie zu finden. Es ist nichts von einer Hast der Flucht, von einer Aufregung oder sonstigem Affekt bemerkbar; die Scene gleicht mehr einem ruhigen Abschiede. Gemalt ist das Bild, wie erwähnt, mit Geschick, nur in der Durchführung etwas ungleichmäßig; besonders die Figuren des Hintergrundes lassen an Klarheit Manches zu wünschen übrig; auch hat es der Künstler nicht vermocht, im Großen und Ganzen aus seinen Gestalten das langweilige Geschäft der Modelle zu bannen: sie leben zwar, aber nicht in der Situation, in der sie gemalt sind. W. Lindenschmit's „Venus und Adonis" krankt vorzugsweise an der Farbe, die weder in den Lichtpartien, noch im Dunkel klar erscheint. Einen ganz eigenthümlichen Kontrast bildet überdies zu den Gestalten die Landschaft, welche in eisig kalten Tönen mit tiefschwarzen Bäumen, wie es ähnlich auf gedunkelten Tintoretto's zu finden ist, zu den lichten Fleischtönen der Venus entschieden in Disharmonie steht; auch in Bezug auf Form und Zeichnung bleiben manche Wünsche offen; das Beste ist noch der Körper des todten Adonis; an den Frauengestalten ist die Anatomie schwammig und gehaltlos. In dieser Beziehung verdient C. Bloch's „Simson und Delila" dagegen volles Lob; das Bild ist für den Vorwurf nur zu groß; es erscheint mehr als akademische Studie, als ein für einen Salon berechnetes Gemälde. Simson ruht auf dem Lager hingestreckt, das Haupt im Schooße Delila's, die dasselbe soeben seines Haarschmuckes beraubt hat; die Philister schleichen sich in's Zelt, den Kraftmenschen zu fesseln. In Bezug auf die Auffassung Simson's wäre dem Künstler nur einzuwenden, daß er die Gestalt zu herkulisch dargestellt hat: des Helden Kraft lag ja nicht in seinem Körperbau und seiner Größe, sondern in seinen Haaren; bei Bloch's Gemälde erscheint es fast unglaublich, daß eine Gestalt mit solch' übermenschlichen Muskeln plötzlich lahm gelegt sein sollte — durch die Scheere! Gemalt sind die zwei Figuren mit viel Technik und ist auch alles Beiwerk, wie Draperien ꝛc. mit minutiöser Genauigkeit durchgeführt; dennoch aber läßt das Bild kühl, da zu viel akademische Berechnung im Arrangement liegt; der Eindruck ist mehr der, welchen man beim Anblick sogenannter lebender Bilder empfindet: theatralisch kühl. — Vom Uebrigen sind noch einige gute Landschaftsbilder hervorzuheben. J. Varonne's „Attersee mit dem Höllengebirge" ist ebenso reizvoll gemalt, wie es das Motiv an und für sich ist; G. Seelos' „Vogelweidhof" mit Staffage von Defregger duftet voll lieblicher Poesie. G. Schönleber's „Heimkehr vom Fischzuge" und A. Lier's „Strand von Scheveningen" brilliren mit reicher, gelungener Staffage, vorzüglicher Perspektive und effektvoller Licht- und Schattenvertheilung. Würdig reihen sich den Genannten noch Bilder von W. Kray, Ch. Mally, Jg. Ellminger und P. Röth an. Bei Rieger's Landschaften sind die Motive wie die Farbe stets wunderlich und gesucht.

S. **Schwerin.** In der Großherzoglichen Gemäldegalerie sind zur Zeit zwei Gemälde von Professor Suhrlandt ausgestellt. Das eine derselben veranschaulicht eine Scene aus dem in Rußland an der preußischen Grenze stark betriebenen Schmugglergewerbe. Durch eine trübe schneeige Winterlandschaft jagen im ersten Morgengrauen auf ihren mit Kontrebande beladenen Fahrschlitten zwei Schmuggler und sind in Gefahr, von den hinter ihnen her eilenden Grenzkosaken eingeholt zu werden. Das Pferd vor dem Schlitten des einen Schmugglers ist bereits gestürzt, und da keine Zeit zu verlieren ist, so läßt er Pferd, Schlitten und Kontrebande im Stich und sucht nur seine Person zu retten, indem er auf dem Schlitten seines Kollegen mit entkommen will. Da nun im nebligen Hintergrunde die beiden Verfolger bereits sichtbar werden, werden die drei Pferde vor dem andern Schmugglerschlitten mit der Peitsche zur äußersten Kraftanstrengung getrieben. Die Wirkung des ganzen Vorgangs zeigt sich in den einzelnen Figuren, deren detaillirte Charakterisirung von dem tüchtigen Streben des Künstlers Zeugniß giebt. — Das andere Gemälde in gleicher Größe ist humoristischen Genres. Ein russischer Bauer kehrt mit seiner Familie gegen Mittag auf seinem Dreigespanne heim. Er hat im Städtchen anscheinend von dem edlen „Wodki" zu viel getrunken, denn man sieht es seinen Pferden an, daß er nicht so recht mehr im Stande ist, sie richtig zu lenken, weshalb er von den Personen auf einem an ihm vorbeifahrenden Fuhrwerke gehänselt wird. Die Wirkung des Bildes ist eine sehr anziehende, die Zeichnung, namentlich der Pferde, von großer Sicherheit. Die Landschaft hat eine sommerliche Färbung, mit belebter Luft. Beide Bilder sind nach Skizzen gemalt, welche der Künstler im Jahre 1872 auf seinen Reisen im Innern von Rußland aufgenommen hat.

Vermischte Nachrichten.

F. A. **Archäologische Gesellschaft zu Berlin.** Die Sitzung v. 5. Januar 1875 eröffnete Herr Curtius mit warmen Worten des Andenkens für den am 30. Dezember v. J. verstorbenen, der Wissenschaft und seinen Freunden zu früh entrissenen Prof. Dr. Fr. Matz, dem die Gesellschaft vielfache Anregung und Belehrung verdankt. Dann legte derselbe eine Reihe literarischer Erscheinungen vor: Conze's Götter- und Heroengestalten (Abthlg. 2), Davis' Anatolica, Flasch über Phineus-Darstellungen auf Vasen; Perrot über Oreithyia; Schubring's sicilische Studien; einige neugriechische Werke, wie Komninos über peloponnesische Topographie und Luka über kyprische Alterthümer. Bei Gelegenheit von Eckenbrecher's Troja wurden die neuen Inschriftsfunde von Hissarlik, die einen äolischen Städtebund bezeugen, erwähnt; sodann die Erweiterungen der lykischen Sprachkunde, welche Savelsberg verdankt werden, hervorgehoben. Als Ergänzung zu dem Jahresberichte der Archäologischen Gesellschaft in Athen dienten briefliche Nachrichten von Lüders über die Auffindung eines eleusinischen Wegesteines bei der H. Triada, und alter Treppen neben der Wasserleitung des sogenannten Windethurmes. Endlich benutzte der Vortragende den Wieseler'schen Bericht über Antiken in Ober-Italien, um noch nachträglich einige Alterthümer von Turin vorzulegen, namentlich die Photographie einer Bronze-Minerva, welche an den Typus der Parthenos-Statuette von Athen erinnert. Nach Erstattung des Kassenberichts durch Herrn Schubring und ertheilter Decharge wurde der bisherige Vorstand: Curtius, Adler, Schöne und Schubring durch Akklamation wiedergewählt, demnächst als ordentliche Mitglieder der Gesellschaft aufgenommen: Seine Hoheit der Erbprinz von Sachsen-Meiningen, der Kgl. Griechische Gesandte Herr Rangabé, und der Kaiserlich Deutsche Gesandte am griechischen Hofe Herr von Radowitz, der Russische Staatsrath Dr. Hehn, sowie die Herren Dr. Treu, Dr. Frommann und Dr. Dohme. Herr Treu legte ein neuerdings vom K. Antiquarium erworbenes kleines Thongefäß in photographischen Nachbildungen vor und besprach dasselbe. Es ist ein Balsamar, dessen Vorderseite durch die ursprünglich bunt bemalte Büste eines Weibes mit nackter Brust, reichem wallenden Haar und hohem Kopfputze gebildet wird. Brust und Schultern sind durch ein wie vom Windeshauche aufgebauschtes Gewand umrahmt, an dessen unterem Rande ein Ornament sichtbar wird, das der Vortragende durch Vergleich mit einem neuerdings in Südrußland ausgegrabenen Gefäße als eine Andeutung von Meereswellen zu erweisen suchte. Danach wäre in der kleinen Büste eine Darstellung der Geburt der Aphrodite aus dem Schooße des Meeres zu erkennen. Als Entstehungszeit dieses durch Erhaltung und Stilvollendung ausgezeichneten Kleinkunstwerks bezeichnete der Redner ungefähr das vierte Jahrhundert v. Chr. und schloß mit einer Ablehnung der neuerdings versuchten Zurückführung dieses Typus der Aphrodite-Geburt auf eine Komposition des Phidias. Den Schluß bildete ein Vortrag des Herrn Adler über die neuesten Ausgrabungen der Archäologischen Gesellschaft zu Athen an der N. W. Seite der Unterstadt, deren Resultate soeben in der Praktika (1874) von Kumanudes und Papadakis veröffentlicht worden sind. Da der Vortragende den größeren Theil der Ausgrabungen im Frühjahre 1874 selbst gesehen und etwas näher untersucht hatte, so war es unter Vorführung zweier größeren Situationspläne möglich, mit der Beschreibung eine kurze kritische Interpretation der merkwürdigen Bauanlage, als deren Hauptkern das lange gesuchte Dipylon zu betrachten ist, zu verbinden. Deutlich erkennbar sind zwei Thore; das nördlicher belegene zweipfortig (Dipylon); das südlichere einpfortig; beide mit Quadratthürmen bewehrt und durch vorgeschobene, von sehr dicken (für viele Vertheidiger bestimmten) Mauern eingefaßte Thorgassen gedeckt. Für die baugeschichtliche Analyse ist die an allen Feldfronten wahrnehmbare Anlage des Zwingers (mit Zinnen und Wasseraus-

güssen versehen) und des trocknen Grabens wichtig, weil die Zwingeranlage in der Fortifikation erst kurz vor der Justinian'schen Epoche auftritt (Prokop, De aedif.), und sich auch hier durch andere Technik in der Struktur und mangelhaften Anschluß als eine Zusatzanlage zu erkennen giebt. Ihre Verwandtschaft mit der (allerdings sehr viel großartigeren) Zwingeranlage zu Konstantinopel wurde betont und dann der Nachweis geliefert, daß der große liegende, von Morosini nach Venedig entführte Marmorlöwe, den der Pariser Anonymus und Babin erwähnen, seinen Standplatz links an der Innenseite des Dipylon, wo der Unterbau einer gesäulten Halle mit Wasserbecken und Rinnen gefunden worden ist, gehabt hat. Ein besonderes Gewicht legte der Vortragende auf die in dem Situationsplane markirte Thatsache, daß beide Thore ursprünglich mehr zurück (ostwärts) gestanden haben und in einer späteren Zeit nach der Feldseite hinausgeschoben worden sind, wobei das südlicher belegene Thor (wahrscheinlich das „heilige Thor") großentheils konservirt wurde. Verbindet man den nördlichsten Theil der Ringmauer mit den thurmartigen Thorpfeilern dieses älteren Thores durch eine gerade Linie, so fallen alle Theile in eine Flucht und die gezogene Linie schneidet die Südmauer der vorgeschobenen Dipylon-Thorgasse ganz in der Nähe der Fundstelle, wo die merkwürdigen Bruchstücke der Diskusträger-Stele zu Tage gekommen sind. Es liegt daher nahe, in dieser älteren Fluchtlinie und ihrer Thor- wie Mauerreste die Richtung und die Bruchstücke der themistokleischen Ringmauer zu sehen, während die feldseitige Auslage der beiden Thore und ihres Zwischenstückes einer späteren Zeit — am ehesten der des Lykurgos — angehören muß.

In Berliner Bildhauerateliers werden zur Zeit die plastischen Ausschmückungen gearbeitet, welche der nahezu vollendeten imposanten Weichselbrücke bei Thorn zugedacht sind. Diese Bildwerke werden an den Außenseiten der beiden Portale der Brücke ihren Platz finden und sind in Sandstein ausgeführt. Jedes Portal hat zwei viereckige Thürme. Das eine Portal wird mit einer Reliefdarstellung „Kampf gegen die heidnischen Preußen unter dem Deutschordensmeister Hermann von Salza" und mit der Statue des letzteren geschmückt werden, während für den zweiten Thurm ein Relief „Gründung Thorns durch den Landmeister Balk" mit dem Standbilde des Genannten darüber bestimmt ist. Der eine Thurm des zweiten Portals soll die „Besitznahme Thorns durch den General von Schwerin" in Reliefdarstellung und die Bildsäule Friedrich's des Großen erhalten, der zweite eine allegorische Gruppe „Aufschwung von Handel und Industrie", mit Hinweis auf die letzten ruhmreichen Kriege. Der Platz für die Statue wird einstweilen frei gelassen. Die Bildhauer Schweinitz, O. Geyer und Moritz Schultz sind mit diesen Arbeiten beschäftigt. (Post.)

Ein Prachtwerk der Kleinkunst. Ein äußerst niedliches Kunstwerk ist das allerdings noch immer nicht ganz vollendete Kästchen, in welchem die dem Zar von den Bürgern Londons überreichte Adresse nach Petersburg befördert werden soll. Der oblonge Behälter besteht aus Gold und ruht auf soliden Malachitkugeln. Die Wappen Englands, Rußlands und der London City zieren die Goldkiste, deren Hauptschmuck jedoch ein Miniaturgemälde ist, welches die Ueberreichung der Adresse in der Guildhall darstellt. Die ganze Scene ist auf eine Goldplatte von nur $2^1/_4$ Zoll Höhe und $4^1/_2$ Zoll Weite eingemaillirt und doch zeigt sie nicht weniger als elf gemalte Figuren, von denen die größte $1^{11}/_{16}$ Zoll ist, während jedes Gesicht mit einem gewöhnlichen Bleistiftsknopfe ganz verdeckt werden kann. Aber trotzdem sind die dargestellten Personen sofort zu erkennen und ist die Scene effektvoll gemalt. Auf der rechten Seite des Gemäldes steht auf einer Erhöhung der Kaiser von Rußland in der Uniform eines Generals der Armee mit dem Bande des Hosenbandordens und anderen Dekorationen. Zu seiner Rechten befinden sich die Herzogin von Edinburg in einem orangefarbenen Kleide, der Prinz von Wales und der Großfürst Alexis. Zur Linken befinden sich die Prinzessin von Wales in einem hellblauen Leibchen und dunkelblauen Sammtkleide — das Sammtkleid ist wunderbar in dem Miniaturgemälde gegeben —, der Herzog von Edinburg und der Herzog von Cambridge in ihren Uniformen und Orden. Die dunkel-karmeisinfarbenen, bei Galagelegenheiten in der Guildhall benutzten Vorhänge geben einen guten Hintergrund ab, während rechts die durch die Fenster dringende Sonne noch effektvoller benutzt ist. Auf dieser Seite befinden sich der Lord Mayor, und zu seiner Rechten der Stadt-Syndikus, der die Adresse vorliest. Hinter ihnen steht der Vorsitzende des Empfangsausschusses in blauer Amtsrobe, die von den rothen Amtstrachten des Lord Mayors und der Andern absticht. Auf der Revers-Seite des Kistchens befindet sich eine Inschrift.

R. B. **Nürnberg.** In Danzig dringt bekanntlich die Polizei darauf, daß der größeste Theil der Beischläge vor den Häusern, welche doch so wesentlich mit dazu beitragen, den Straßen der Stadt ihr höchst eigenthümliches malerisches Ansehen zu geben, beseitigt werden, damit diese Straßen selbst breiter werden und mit Trottoirs versehen werden können. Vor etwa zwei Jahren wurde auch einer der schönsten älteren Beischläge, derjenige an dem in der Hundegasse belegenen Hause des Geheimen Kommerzienrath Gibsone, auf Betreiben der Polizei abgetragen. Herr Gibsone schenkte seinen ganzen Beischlag aus Stein, reich skulpirt, sammt dem eisernen Geländer, dem Germanischen Museum. Alle einzelnen Theile desselben sind Anfangs Januar in Nürnberg angekommen und sollen demnächst auf dem Terrain des Germanischen Museums, genau im alten Zusammenhange wieder aufgestellt werden.

Die äußere Ausschmückung des Berliner Rathhauses soll nunmehr in Angriff genommen werden. Der Bildhauer Calandrelli ist mit der Anfertigung folgender Portraits betraut worden: für die Balkon-Brüstung in der Jüdenstraße die der beiden Ober-Bürgermeister und Stadtverordneten-Vorsteher, unter deren Amtsführung der Bau des Rathhauses beschlossen resp. beendet worden ist, d. h. die Ober-Bürgermeister Krausnick und Seydel und Stadtverordneten-Vorsteher Fähndrich und Kochhann; für die Risalite die Portraits von Fichte, Hegel, Schadow, Rauch, Cornelius, Schlüter, Schinkel, Felix Mendelssohn, Alexander und Wilhelm v. Humboldt, v. Wrangel, v. Hinckeldey, Böckh, Schleiermacher, Gebrüder Grimm, Heim und Graefe; für die Balkonbrüstung in der Königsstraße die Portraits von Jahn, Iffland, Beuth, Diesterweg, Spener, Moses Mendelssohn, Borsig, Chodowieczki, Kornmesser, Streit, Hollmann, Bärwald, Schindler, Wadczek, Gotzkowsky, Lenné und Häcker und für die Rathhausstraße Matthias, Buchholzer, Steinbrecher und Reinbeck. (Post.)

Aus Rom wird geschrieben: Auf dem Esquilinus ist ein Aufsehen erregender Fund gemacht worden, welcher sieben wohlerhaltene Statuen umfaßt, auch eine bemerkenswerthe Büste des Commodus, mehrere Köpfe und andere Bruchstücke. Der Fundort ist ein noch nicht ganz ausgegrabenes Zimmer; wahrscheinlich werden noch mehr Gegenstände zu Tage gefördert werden.

Michelangelo-Jubiläum. Gelegentlich des vierhundertsten Jahrestages der Geburt Michelangelo's, am 10. März 1875, wird zu Florenz eine Feier desselben veranstaltet. Das Haus der Buonarroti in der Via Ghibellina soll zu einem Museum hergerichtet und dem entsprechend ausgestattet und dekorirt werden, auch wird eine Ausstellung von Werken des großen Künstlers Statt finden. Der schriftliche Nachlaß Michelangelo's, welcher im Besitz der Familie geblieben und mit der größten Strenge verborgen gehalten wurde, ist bekanntlich von dem letzten der Buonarroti, der vor einigen Jahren starb, der Stadt Florenz vermacht worden mit der Bedingung, ihn auch ferner unter strengem Verschluß zu halten; die städtische Behörde hat sich jedoch an diese grillige Vorschrift nicht gebunden erachtet und jetzt werden diese Schriftstücke publicirt. Es sind an 700 Briefe und Schriften von Michelangelo und etwa die doppelte Zahl von Briefen an ihn, worunter sich solche von den berühmtesten Zeitgenossen befinden.

Die frühere päpstliche Akademie von S. Luca in Rom wurde bekanntlich vom italienischen Unterrichtsministerium aufgelöst. Inzwischen hat sich dieselbe neu konstituirt und unsern Landsmann Professor Emil Wolff auch für 1875 wieder zu ihrem Präsidenten erwählt.

Der gestohlene Murillo wiedergefunden. Aus New-York wird berichtet: Das aus der Kathedrale von Sevilla entwendete Gemälde Murillo's, den heiligen Antonius vorstellend, wurde hier bei zwei Spaniern, die dasselbe zu verkaufen versuchten, mit Beschlag belegt und befindet sich gegenwärtig, erheblich beschädigt, in den Händen des spanischen Konsuls.

Kunstunterricht.

* Säulenordnungen für den Schulgebrauch. Der Bildhauer Hutterer in Wien, bekannt durch seine vortrefflichen architektonischen Modelle, hat nach Zeichnungen des Professors Hauser an der Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums kleine Gypsmodelle der drei griechischen Säulenordnungen (mit Basament, Stufen und Gebälk) angefertigt, welche wir allen Schulvorständen bestens empfehlen können. Die Gypsgießerei des Oesterreichischen Museums hat die Vervielfältigung und den Vertrieb der Modelle übernommen.

Vom Kunstmarkt.

B. F. Ein neuer Stich der sixtinischen Madonna. Eduard Mandel, der sofort nach Beendigung seines letzten Werkes, der Madonna Panschanger, den Entschluß faßte, Rafael's größtes und berühmtes Staffeleibild zu stechen, ist schon seit Jahr und Tag mit der Wiedergabe der Dresdener Madonna beschäftigt. Die kostbare, von ihm selbst nach dem Original gefertigte Zeichnung (Keller's Zeichnung war bekanntlich nur zum geringsten Theil dessen eignes Werk) gestattet den Schluß, daß der Stich alle seit Müller gemachten Versuche, diesen selbst nicht ausgeschlossen, übertreffen werde. Gelingt es dem greisen Meister, dieses sein größtes und reifstes Werk, an dem er in rüstiger Manneskraft fast ununterbrochen thätig ist, zu Ende zu führen, so wird der Kunsthandel um ein vielbegehrtes Blatt reicher sein, und wir werden endlich eine in jeder Hinsicht mustergültige Wiedergabe dieses Wunderbildes besitzen.

* Von den Radirungen nach Frans Hals von Prof. W. Unger (mit Text von Dr. C. Vosmaer) ist soeben die 2. (Schluß-) Abtheilung in Leiden bei Sythoff erschienen. Dieselbe enthält zehn Radirungen, in der Mehrzahl nach Werken in den Sammlungen von Berlin (Gal. Suermondt) und Wien (Liechtenstein, Epstein, Lippmann), ferner das prächtige Doppelporträt des Frans Hals und seiner zweiten Frau im Trippenhuis u. a. Indem wir das Werk hiermit vorläufig nochmals auf's Wärmste empfohlen haben wollen, behalten wir uns eine eingehende Besprechung der zweiten Hälfte für eines der nächsten Hefte der Zeitschrift vor.

* Monographie über Schönbrunn. Sämmtliche kaiserlichen Lustschlösser Oesterreichs werden auf Befehl Kaiser Franz Joseph's in quellenmäßigen Monographien publicirt. Den Anfang macht Schönbrunn, über welches uns ein soeben erschienener Prachtband vorliegt, unter Leitung des Oberstkämmerers Grafen Crenneville herausgegeben von Quirin Leitner, mit einer Beschreibung des Pflanzengartens von H. W. Reichardt. Das Werk ist mit Originalradirungen von R. Alt, C. Kozeluch und W. Unger, sowie mit Heliogravuren und Lithographien vom k. k. militär-geographischen Institut in Wien auf's reichste ausgestattet. Auch über diese Erscheinung demnächst Eingehenderes.

Berichtigung.

Zu dem Nekrolog Gilbert's in Nr. 11, Sp. 169 der Kunstchronik d. J. erhalten wir die berichtigende Notiz, daß der genannte Architekt nicht gleichzeitig mit Questel, sondern vor demselben das von Blouet gegründete Atelier leitete.

Inserate.

Preis-Aufgaben.

Auf Veranlassung der unterzeichneten Ministerien sind im April d. J. eine Anzahl von Archäologen, Directoren an Kunstmuseen, Künstlern und Technikern Deutschlands zu einer Kommission zusammen getreten, um über die Behandlung und Conservirung von Gypsabgüssen zu berathen.

Diese Kommission hat anerkannt, daß in großen und sehr stark besuchten Sammlungen die Abgüsse sich ohne periodisch wiederholte Abwaschungen nicht rein erhalten lassen, daß aber die sämmtlichen bisher bekannt gewordenen Methoden, die Abgüsse für diese Reinigung vorzubereiten, ihren Zweck nur unvollkommen erfüllt haben, insofern sie die Feinheiten der Form oder die Farbe des Gypses mehr oder weniger beeinträchtigen, ohne der Gypsoberfläche eine befriedigende Widerstandsfähigkeit gegen die Einflüsse der Waschungen zu verleihen.

Diese Uebelstände würden nicht vorhanden sein, wenn die Abgüsse aus einer Masse hergestellt werden könnten, welche das Abwaschen ohne vorher gegangene Tränkung gestattete.

Angesichts dieser Verhältnisse hielt die Kommission es für wünschenswerth:

1. Die Auffindung eines neuen Verfahrens, Gypsabgüsse für periodisch wiederkehrende Reinigungen vorzubereiten, und
2. Die Auffindung eines neuen Materials zur Herstellung von Abgüssen von Kunstwerken, welches eine Vorbereitung derselben für die Reinigung nicht bedarf,

zum Gegenstande von Preisaufgaben zu machen.

Die unterzeichneten Ministerien haben diese Auffassung zu der ihrigen gemacht und die Stellung der folgenden beiden Preisaufgaben beschlossen.

Erste Preisaufgabe.

Es wird ausgesetzt ein Preis von 3000 Mark für die Angabe eines Verfahrens, welches Gypsabgüsse, ohne die Feinheit ihrer Form im mindesten zu beeinträchtigen oder den Farbenton des Gypses wesentlich zu verändern, gegen periodisch wiederkehrende Abwaschungen vollständig widerstandsfähig macht.

Besondere Bestimmungen.

a. Das Verfahren muß auf jede der im Handel vorkommenden Gypssorten gleich gut anwendbar sein und darf die Härte des Abgusses nicht vermindern.

b. Die Rücksicht auf die absolute Erhaltung der Feinheit der Form schließt das Auftragen von Stoffen, welche nicht in die Gypsmasse eindringen, vollständig aus.

c. Es ist nicht nothwendig, daß der Gyps bei der Behandlung seine ursprüngliche Farbe behalte; ein Stich in's Gelbliche, oder überhaupt ein wärmerer Farbenton ist gestattet, jedenfalls aber die Gleichmäßigkeit desselben unerläßlich.

d. Die nach dem Verfahren behandelten Abgüsse müssen wiederholte Abwaschungen mit lauwarmem Seifenwasser aushalten.

e. Das Verfahren muß auf Gypsabgüsse jeder Größe und Form leicht anwendbar sein.

f. Die Bewerber haben die Brauchbarkeit ihres Verfahrens durch Einsendung von Probestücken und auf Verlangen durch die Behandlung von ihnen zur Verfügung gestellten Abgüssen nachzuweisen.

Zweite Preisaufgabe.

Es wird ausgesetzt ein Preis von 10,000 Mark für die Angabe einer Masse zur Herstellung von Abgüssen von Kunstwerken, welche die Vortheile des Gypses, aber außerdem noch eine hinreichende Widerstandsfähigkeit besitzt, um die Abgüsse zu befähigen, periodisch wiederkehrende Reinigungen ohne vorhergegangene Behandlung zu ertragen.

Besondere Bestimmungen.

a. Das neue Material muß sich leicht in ächte Formen gießen lassen, ohne daß dieselben mehr leiden als bei Gypsabgüssen, und muß die Form eben so getreu wiedergeben, wie der Gyps.

b. Es ist nicht nothwendig, daß die Masse die Farbe des Gypses besitzt; ein Stich in's Gelbliche oder überhaupt in einen wärmeren Farbenton, als der des Gypses, ist gestattet, jedenfalls aber die Gleichmäßigkeit der Farbe unerläßlich.

c. Die Festigkeit des Materials darf keinesfalls geringer sein, als die des Gypses, so daß es für die Herstellung der größten Abgüsse tauglich ist.

d. Die aus der Masse hergestellten Abgüsse müssen wiederholte Abwaschungen mit lauwarmem Seifenwasser aushalten.

e. Der Preis der Masse darf denjenigen des Gypses nicht erheblich übersteigen, auch darf der Preis der für die Herstellung der Abgüsse nöthigen Formen nicht erheblich von dem der ächten Gypsformen abweichen.

f. Die Bewerber haben die Brauchbarkeit der von ihnen vorgeschlagenen Masse durch Einsendung von Proben derselben in unverarbeitetem und in verarbeitetem Zustande, und auf Verlangen durch Ausführung von Probegüssen nachzuweisen.

Allgemeine Bestimmungen für beide vorstehende Preisaufgaben.

Die unterzeichneten Ministerien behalten sich vor, eine Kommission von Sachverständigen zur Prüfung der eingehenden Bewerbungen zu ernennen.

Die Preisbewerber haben ihren Einsendungen je ein versiegeltes und mit einem Motto versehenes Couvert, welches die Angabe des Namens enthält, beizugeben. Auf demselben ist außerdem außen die Adresse zu bezeichnen, an welche die Rücksendung oder etwaige vor der Preisvertheilung erforderliche Mittheilungen zu richten sein würden.

Die von der Prüfungs-Kommission als den Bedingungen der Preisbewerbung entsprechend befundenen Mittheilungen werden Eigenthum der Staatsregierung, welche die Namen der gekrönten Preisbewerber öffentlich bekannt macht. Die übrigen Mittheilungen werden den Einsendern unter Benutzung der auf dem Couvert anzugebenden Adresse zurückerstattet.

Die Bewerbungen sind bis spätestens den 31. December 1875 bei dem Königlichen Preußischen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten einzureichen.

Berlin, den 16. Januar 1875. (39)

Die Königlich Preußischen Minister

der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. — für Handel, Gewerbe und öffentliche Arbeiten.

Falk. — Achenbach.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumg. 25) od. an die **Verlagsh.** Leipzig, Königsstr. 3) zu richten.

5. Februar.



Nr. 17.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Venus von Milo.

I.

Neue Aufschlüsse über ihre Auffindung.

Noch immer läßt die schöne Venus des Louvre die forschenden Geister nicht ruhen. Von archäologischer Seite legt man vor Allem Gewicht darauf, den Zustand zu ermitteln, in welchem sich die Statue bei ihrer Entdeckung befand. Ist erst dieser klar gestellt, so ist damit, so meint man, auch die Lösung für das Verständniß des Werkes gegeben. Wir werden später sehen, mit welchem Rechte. Fassen wir zunächst die hieher gehörige Literatur in's Auge!

In der Frage nach dem Zustande der Statue bei ihrer Auffindung lassen sich in der neuesten Zeit drei Phasen unterscheiden. Die erste giebt uns August Preuner*) in einem zur Winckelmannsfeier am 9. Dezember 1873 verfaßten Programm, an welches sich sodann noch eine Beilage, ein Anhang und Nachträge anschließen. Anknüpfend an eine von Kekulé in dem von diesem bearbeiteten Katalog: „Das akademische Kunstmuseum zu Bonn" ohne genaueres Eingehen auf die Quellen gethane Aeußerung: „die Berichte über die Auffindung der Statue stellen außer Frage, daß die unzweifelhaft zusammengehörigen Stücke, aus welchen die Statue zusammengesetzt ist, unter einem ganzen Haufen der allerverschiedenartigsten Skulpturfragmente gefunden wurden u. s. w.", geht Preuner vielmehr auf den von Kekulé als „für die Beurtheilung der Streitfrage gleichgültig" verworfenen Bericht Dumont d'Urville's, sowie auf den des Grafen Marcellus zurück. Dumont d'Urville war auf der von Ganttier kommandirten „Chevrette" enseigne de vaisseau und stand als solcher auch unter dem lieutenant de vaisseau Matterer, der bei Preuner mit H. M** bezeichnet ist. Der Graf Marcellus war secrétaire de l'ambassade zu Konstantinopel unter dem Marquis de Rivière. Ferner kommen in Betracht auf Milo selbst Brest, der Vicekonsul von Frankreich, und in Smyrna dessen nächster Chef, der Generalkonsul von Frankreich, David. Preuner konnte am 9. Dezember 1873 nur die Berichte der Zuerstgenannten kennen, und stützt sich daher nur auf Dumont d'Urville und Marcellus, während er den Bericht Matterer's verwirft. Er kommt zu der Ueberzeugung, daß die mit der Statue gefundenen Fragmente des linken Armes und der Hand mit dem Apfel zur Statue gehört haben, daß eine antike Restauration durchaus unwahrscheinlich sei, oder falls sie wegen des Hüftstückes doch anzunehmen wäre, daß es nicht wahrscheinlich sei, „daß im Alterthum vor der Zeit des tiefen Verfalls, und dieser kann ja die Restauration in keinem Falle angehören, eine Statue ganz anders ergänzt wurde, als sie ursprünglich war, daß eine Göttin, die darauf hin komponirt war, einen Schild zu halten, nun einen Apfel mit dem Arme in die Höhe halten sollte", und daß in Folge dieser Unwahrscheinlichkeiten die den Apfel haltende Venus das Originalmotiv gebe. Nur sei durchaus nicht an eine Venus zu denken, welche den ihr von Paris als Preis der Schönheit überreichten Apfel halte; vielmehr könne der Apfel blos ganz allgemein als ein der Venus zukommendes Attribut

*) Ueber die Venus von Milo. Eine archäologische Untersuchung auf Grund der Fundberichte von August Preuner. Greifswald. Ludwig Bamberg. 1874. 8. 48 S.

betrachtet werden. Daß dies eine typische Darstellung ist, die lebendig bewegte Haltung aber mit Nothwendigkeit auf eine dramatische Darstellung hinweist, daß somit Motiv der Darstellung und Art der Darstellung in unversöhnlichem Widerspruch stehen — das ficht den Archäologen nicht weiter an. Die anatomische Untersuchung der Körperhaltung, die nach ästhetischen Anschauungen den ersten Ausgangspunkt, den Schlüssel für das Verständniß des Motivs bildet, wird von ihm ebenso wenig wie die Unterscheidung der typischen und der dramatischen Darstellung und die sich hieraus ergebenden Folgerungen irgendwie einer weiteren Beachtung gewürdigt.

Die zweite Phase bezeichnet ein Buch von Jean Aicard*), dessen letzter Nachtrag vom 16. Mai 1874 datirt ist. Der Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist eine nachgelassene Notiz Matterer's, welche seinem früheren Bericht, den er bei Gelegenheit des Todes des inzwischen Contre-Admiral gewordenen und 1842 mit Frau und Kind auf der Eisenbahn verunglückten Dumont d'Urville über die Auffindung der Statue gegeben hatte, widerspricht und die nun „die ganze Wahrheit" geben will. Während er früher behauptet hatte: „Les deux bras étaient malheureusement cassés" sagt er jetzt: „Lorsque M. Dumont d'Urville et moi avons vu la statue dans la chaumière, elle avait son bras gauche élevé en l'air, tenant dans sa main une pomme." (Aicard, p. 152.) Durch allerlei Intriguen sei es fast gelungen gewesen, die Statue in türkische Hände zu bringen; da sei zu rechter Zeit Marcellus auf dem französischen Schiff „Estafette" angelangt, habe kurzer Hand die „Räuber" (!) der Statue angreifen und diese ihnen durch Gewalt entreißen lassen. Erst bei dieser Gelegenheit habe die Statue den linken Arm verloren, oder, wie er sich im Verlauf des Buches korrigirt, erst hier sei der linke Arm zertrümmert worden, von dem man in der gedrängten Lage nur die bekannten zwei Fragmente habe mitnehmen können. Marcellus habe diese „force brutale" verheimlichen wollen und nur Clarac einige nöthige Andeutungen gegeben, die dessen Erklärung und Scharfblick begreiflich machten. Ebenso hätte Dumont d'Urville zur Ehre der französischen Nation geschwiegen und Matterer habe bei Lebzeiten sich durch Aufdeckung der nicht eben sehr rühmlichen Thatsache nicht mißliebig machen wollen. Zur Erklärung der mancherlei Schwierigkeiten seiner Hypothese zieht Aicard namentlich den sehr wichtigen und bei der Frage nach der Zugehörigkeit der Fragmente des linken Armes noch nicht genug betonten, von Prenner z. B. gar nicht erwähnten Umstand heran, daß der linke Arm durch einen eisernen Halter an dem Körper befestigt war. Aicard's Worte, in denen er seine Folgerungen zusammenfaßt, sind S. 207 ff.: La statue, quand elle a été découverte, avait un bras, le gauche, levé et tenant une pomme; le paysan Antonio Bottonis [der bei der Auffindung zugegen gewesene Sohn des Bauern Jorgos, welcher als Greis im Jahre 1873 noch lebte und dem damaligen französischen Gesandten in Griechenland, Jules Ferry, dessen Bericht Aicard, S. 188 ff. abdruckt, die Auffindung erzählte] ne l'a jamais oublié. Ce bras maintenu par un tenon était mobile. Les paysans (Jorgos et Antonio) pour transporter le buste de la statue dans leur cabane, ont démonté la statue; ils ont détaché le bras. Ce bras, entier dans sa longueur, a été vu en place par M. Matterer. Quoique entier, il pouvait cependant être dégradé, et il était mobile grâce au tenon, ce qui explique les mots de la notice de d'Urville: „mutilées" et „détachées du corps."

Man wird zunächst sehr geneigt sein, der Hypothese Aicard's in Betreff der Verschweigung jenes brutalen Kampfes Glauben zu schenken, theils weil sie in der That den ganzen Verlauf in verständlichen Zusammenhang bringt, theils weil man voraussetzen darf, daß ein Franzose nicht der Eitelkeit seiner Nation durch eine ihr unliebsame Enthüllung einer Wahrheit in's Gesicht schlagen wird, wenn er nicht sehr triftige Gründe für diese Wahrheit beizubringen hat.

Inzwischen ist aber die dritte Phase eingetreten, allem Anschein nach die letzte in dieser Frage, welche eine Wendung hervorzubringen geeignet ist. In der zu Konstantinopel erscheinenden Turquie vom 28. Juni 1874 (Achter Jahrgang, No. 146) veröffentlicht nämlich der Graf von Vogné das letzte noch fehlende Dokument, den ersten Brief, welchen der Vicekonsul Brest an den Generalkonsul David in Smyrna schrieb und der in den dortigen Archiven wiedergefunden worden ist. Dieses wichtige Dokument heißt:

Milo le 12 avril 1820.

Le vice-consul de France à Milo à M. David, consul général de France à Smyrne.

Je vous dirai, monsieur le consul général, qu'un paysan vient de trouver dans un champ à lui appartenant, trois statues en marbre, représentant l'une Vénus tenant la pomme de discorde dans une main; elle est un peu mutilée; les bras sont cassés; elle est partagée en deux pièces par la ceinture. Cela ne manque pas cependant que d'être un bon ouvrage. L'autre représente le dieu Terme, et la troisième est un jeune enfant . . . . .

Am 12. April, also vier Tage nach der Auffindung, heißt es, „die Arme sind gebrochen", ohne daß die geringste Andeutung gegeben wäre, daß dieser Zustand nicht der bei der Auffindung vorhanden gewesene sei, — Dumont d'Urville aber sah die Statue erst

*) La Vénus de Milo. Recherches sur l'histoire de la découverte d'après des documents inédits par Jean Aicard. Paris, Sandoz et Fischbacher. 1874. 8. 235 p.

etwa drei Wochen nachher. Aicard wird vielleicht vom Standpunkt seiner Hypothese aus sagen, der Ausdruck „les bras sont cassés" schließe den Fall nicht aus, daß der ursprünglich erhobene Arm niedergesunken, aber immer noch, wenn auch beweglich, durch den tenon festgehalten gewesen wäre; insofern der linke Arm nicht mehr am Körper in seiner ursprünglichen Lage gehalten habe, sei er gebrochen gewesen, in sich aber sei er bis zu jenem Kampfe, wenn auch hie und da verletzt, doch in seiner Länge unversehrt gefunden worden. Auch sollen nach Aicard die Bauern den Arm ganz losgelöst haben, um die Statue besser transportiren zu können; somit hätten Dumont d'Urville und Matterer den Arm nur dadurch an der Statue gesehen, daß sie ihn an die betreffende Stelle hingehalten hätten, um den ursprünglichen Eindruck zu gewinnen. Diese Zurechtlegung der Verhältnisse wäre aber nicht nur sehr gekünstelt, sie ist auch offenbar falsch. Aicard nimmt nämlich an, daß die Bauern die Statue auseinander genommen haben: „Au moment où ils ont séparé le buste de la partie inférieure pour le transporter dans leur cabane, les paysans ont nécessairement démonté toute la statue, et détaché le bras" (p. 31). Diese Behauptung widerstreitet den Dokumenten. Vogüé theilt nämlich noch einen Brief mit, welchen der „capitaine de frégate commandant la Bonite" Daunac am 11. April, also noch einen Tag früher als Brest, an David geschrieben hat. Dieser früheste sämmtlicher Berichte lautet:

Rade de Milo, à bord de la Bonite le 11 avril 1820.
A. M. David, consul général de France à Smyrne.
Monsieur David,

Il a été trouvé, il y a trois jours, par un paysan qui piochait dans son champ une statue de marbre blanc représentant Vénus recevant la pomme de Pâris; elle est de grandeur plus que naturelle; on n'a dans ce moment que le buste jusqu'à la ceinture. J'ai été le voir. La tête m'a paru bien conservée ainsi que la chevelure; le bout d'un des seins est cassé."

Hieraus geht zunächst hervor, daß die Bauern die Statue nicht auseinander nehmen und den oberen Theil vom unteren loslösen konnten, da dieser letztere erst nach der Abfassung dieses Briefes und vor der des Brest'schen Briefes vom 12. April gefunden wurde. Da verliert die Annahme einer Ablösung des linken Armes durch die Bauern gleichfalls alle Wahrscheinlichkeit. Es geht aber weiter aus diesem Briefe Daunac's hervor, daß die Armfragmente gleich mit dem oberen Theile der Statue gefunden wurden, da er ohne eben diesen äußeren Anlaß nicht den geringsten Grund gehabt hätte, gerade diese bestimmte Deutung der obendrein nur zum Theil aufgefundenen Statue zu geben. Am Tage darauf wurde auch der untere Theil der Statue gefunden, und Brest bezeichnet die Arme als cassés, was nicht als „abgebrochen", sondern als „zerbrochen" aufzufassen ist. So hat es auch offenbar Vogüé verstanden, welcher in dem die Uebersendung der Dokumente einleitenden Schreiben sich so ausdrückt: „Ce document (der Brief von Brest vom 12. April) tranche définitivement le débat, car il est constaté que la Vénus a été trouvé avec „ses bras cassés." Il résulte également de cette correspondance que „la main tenant la pomme" a été découverte dans la niche en même temps que le torse, et qu'elle a été considérée, soit par M. Brest, soit par les officiers de marine, comme provenant de la statue; c'est cette coïncidence qui les a conduits les uns et les autres à baptiser la statue du nom de „Vénus recevant la pomme". . . . „La première partie du problème est donc résolue, celle qui concernait l'état matériel du marbre au moment de son exhumation" . . . „Quant à la seconde partie, celle qui touche à la pose primitive des bras, sa solution n'est pas donnée par les documents: la correspondance constate seulement la découverte, près de la statue, des débris d'un bras se terminant par une main qui tient une pomme; elle ne prouve pas que ces fragments, trouvés au milieu d'autres fragments antiques, appartiennent à la Vénus". Und dieser Meinung schließen wir uns an: wir betrachten als nunmehr feststehend die gleichzeitige Auffindung der Armfragmente mit der des oberen Theiles der Statue, und weisen die Vermuthung, daß damals der linke Arm noch ganz gewesen wäre, als nicht genügend begründet zurück. Dagegen können andere Verletzungen (so bezeichnet Daunac la chevelure als bien conservée, während wir ganz bestimmt wissen, daß der „chignon" als besonderes Stück nach Frankreich kam) sehr wohl, wie früher angenommen wurde, bei sorglosem Transport, oder, wie sie sich allerdings noch leichter erklären, bei einem Kampfe um die Statue entstanden sein. Die Annahme dieser letzteren Hypothese Aicard's, die auf Matterer's Aussage beruht, wird von der diesem Manne beizumessenden Glaubwürdigkeit abhängen, welche durch zwei widersprechende Angaben zwar zweifelhaft gemacht, aber keineswegs unbedingt aufgehoben wird, da die von Aicard angeführten Gründe für die doppelte Aussage viel für sich haben. Auch ist nicht zu vergessen, daß die gegenüberstehenden Aussagen des Grafen Marcellus zu verschiedenen Zeiten gleichfalls verschiedene und einander widersprechende sind.

Somit wären wir zu den auf archäologischem Gebiete möglichen Resultaten gekommen: historische Fakta, ein Kunstwerk aus dem Alterthum betreffend, sind festgestellt. Nun handelt es sich aber um die aus diesen Fakten zu ziehenden Schlüsse, von deren richtiger Anwendung die Wissenschaftlichkeit des Urtheils abhängt.

Veit Valentin.

Ankäufe für das Museum in Sigmaringen.

(Schluß.)

3. Das dritte Bild ist die braun in braun mit Oelfarbe auf Papier gemalte Skizze des jüngsten Gerichts von Rubens, nach welcher der Kupferstich von Cornel Visscher angefertigt worden ist.

Dieser Stich hat bekanntlich mit dem „kleinen jüngsten Gericht" in München, auf welches Wussin in seinem Buch über Visscher, S. 145 hinweist, gar nichts zu thun, sondern stellt vielmehr das „große jüngste Gericht" der Pinakothek dar. Jedoch zeigt er auch von diesem, sowie von der Farbenskizze in Dresden so viele Abweichungen im Einzelnen, daß schon nach flüchtiger Vergleichung auf eine andere unmittelbare Vorlage geschlossen werden muß. Dieses Vorbild nun besaß lange Zeit der Kaufmann Joseph Brindl in München, von dem dasselbe an das hiesige Museum überging.

Die Skizze ist genau von der Größe des Kupferstichs. Das Papier, welches auf alte Leinwand und sammt dieser wieder, vielleicht vor nicht sehr langer Zeit auf neue Leinwand aufgezogen ist, besteht aus zwei, vielleicht aus drei Theilen. Oben nämlich ist ein schmaler Streifen angefügt, der nur etwa einen Zoll breit ist, so daß auf ihn bloß die obere Hälfte des Kopfes von Gott Vater zu stehen kommt, und zwar gehen die Ränder der beiden Papiertheile übereinander hinweg, die Aneinanderfügung fand daher vor der Malerei statt, ohne Zweifel, weil dem Künstler kein hinlänglich großer Bogen Papier zu Gebote stand. Etwas unter der Mitte der Komposition geht ein zweiter Schnitt oder Bug quer durch das Papier und theilt das Bild genau in die beiden Hälften, in welche Visscher es auf seine zwei Kupferplatten vertheilt hat. Schnitt oder Bug — denn ist nicht ganz ersichtlich, ob das Papier durchweg getrennt oder bloß an den beiden Rändern eingerissen ist. Im erstern Falle hätte man sich etwa zu denken, daß Cornel Visscher zu seiner Bequemlichkeit beim Stechen das hohe Blatt durchschnitten, im zweiten Fall, daß er es bloß umgebogen hätte und daß dann die Falte vielleicht in Folge langen Herumführens in Mappen an einzelnen Stellen gebrochen wäre. Letzteres scheint mir das Wahrscheinlichere, da ich einen durchgehenden Schnitt nicht verfolgen kann, sondern an mehreren Stellen noch den Zusammenhang des Papiers erkannt zu haben glaube. Uebrigens scheint ein späterer Pinsel an diesem Bug nachgebessert zu haben.

Die Skizze stellt, im Vergleich mit dem großen jüngsten Gericht, die Komposition von der Gegenseite dar. Sie ist sehr ausgeführt, die Lichter namentlich bei den Haaren sorgfältig mit weiß gehöht, die Konturen scharf, manchmal hart, häufig mit einem feinen Stift oder der Feder nachgezogen, um dem Pinselstriche mehr Schärfe zu geben, lauter Umstände, welche wahrscheinlich machen, daß die Skizze eigens für den Kupferstich angefertigt oder nachträglich hergerichtet worden ist.

Von wessen Hand stammt nun die Skizze? Um hierauf antworten zu können, muß erst das Verhältniß derselben zu den andern Darstellungen gleichen Inhalts näher betrachtet werden. Nach dem großen Bilde kann sie nicht wohl angefertigt worden sein. Denn sonst hätte der Verfertiger nicht bloß im Allgemeinen, sondern auch im Einzelnen sich an das Original gehalten, er hätte ohne Zweifel nur eine genaue, verkleinerte Kopie des großen Bildes von der Gegenseite gemacht. Er hätte sich gewiß, um nur Weniges anzuführen, nicht erlaubt, das Scepter Christi, das auf dem großen Bilde als Pendant zu dem Flammenschwerte frei in der Luft schwebt, unmittelbar auf den Kopf der Madonna herabzudrücken, er hätte nicht die ruhige Stellung S. Peter's, der auf dem großen Bilde die beiden Arme nach unten gewendet, in der rechten Hand die Schlüssel, die linke geöffnet hält, so verändert, daß er den rechten Arm mit einem Schlüssel in der Hand energisch aufwärts reckt, den linken ebenfalls mit einem Schlüssel in der Hand abwärts kehrt u. s. w. u. s. w. Solche Verschiedenheiten, ja noch größere in Zahl und Stellung der Figuren u. s. w. finden sich von Oben angefangen bis an den untern Rand nach Dutzenden, wie sich Jedermann überzeugen kann, der den Visscher'schen Stich mit einer Photographie des großen Bildes vergleicht. Ebenso verhält es sich mit der Dresdener Farbenskizze, nur treffen die Abweichungen mehr die untern Partieen, während die obern sich mit dem Stiche übereinstimmender zeigen als bei dem Münchener Bilde. Von weiteren ähnlichen Darstellungen soll eine sich im Privatbesitz in England befinden, eine andere in Kassel gewesen sein. Von der ersten konnte ich gar nichts erfahren, von der letztern hörte ich durch die Güte des Herrn Prof. D. W. Lotz in Düsseldorf Folgendes: In dem Katalog der Düsseldorfer Galerie aus dem Jahre 1783 stehe: „Nr. 173. P. P. Rubens. Eine Skizze, das jüngste Gericht mit dem in den Wolken wie auf einem Throne sitzenden Erlöser als künftigem Weltenrichter. Auf Holz, 2′ 7″ hoch, 2′ 4″ breit. Diese Skizze befinde sich nicht mehr in der Kasseler Gallerie, ohne Zweifel sei sie unter der französischen Fremdherrschaft geraubt worden und vielleicht über Paris nach Petersburg gelangt." Ich schlug dann Waagen's Katalog der Petersburger Galerie nach, fand sie aber nicht darin. Auf die beiden oben genannten Darstellungen also beschränkt, scheint mir angenommen werden zu müssen, daß unsere Skizze nur vor ihnen oder unabhängig von ihnen entstanden sein könne. Und hier ergeben sich bloß die zwei Möglichkeiten: entweder ist sie eine spätere Kopie eines verloren gegangenen Originals aus Rubens' Atelier oder sie ist selbst

in Rubens' Atelier entstanden. Zieht man die erste dieser beiden Möglichkeiten in Betracht, so verfällt man zunächst auf den Gedanken, daß Visscher selbst für seinen Stich diese Kopie angefertigt haben könnte. Nach einer Vergleichung mit seinen Handzeichnungen kommt man aber von diesem Gedanken zurück; wenigstens stimmen diejenigen, die ich gesehen habe, nicht mit unserer Skizze. Auch was Piot über die Zeichnungen des Meisters sagt: „seine Zeichnungen, in Holland sehr gesucht, sind fast alle auf Pergament, mit schwarzer Kreide ausgeführt, gemischt mit etwas Rothstift ...." paßt nicht auf die Skizze des jüngsten Gerichts. Man muß sich daher nach einer andern Urheberschaft umsehen. — Von den fünf Stichen Visscher's nach Rubens erschienen vier und darunter das jüngste Gericht in P. Soutman's Verlag. Das Verhältniß Visscher's zu Soutman ist zwar noch nicht aufgeklärt*), man hält ihn aber mit großer Wahrscheinlichkeit für einen Schüler desselben. Soutman war Schüler des Rubens, hat bekanntlich viele seiner Gemälde mit größter Treue und Sorgfalt wiedergegeben, und hiezu ohne Zweifel Zeichnungen benützt, die er in Rubens' Atelier unter den Augen des Meisters angefertigt hatte, oder Zeichnungen, die von der Hand des Meisters selbst stammten. Ueber diese in Rubens' Werkstatt entstandenen Zeichnungen drückt sich Waagen, Kunstwerke in England I, S. 446 folgendermaßen aus: „Verschiedene sehr ausgeführte und treffliche Zeichnungen von seinen berühmtesten Bildern sind, meines Erachtens, nach denselben zum Behuf des Kupferstichs gemacht worden und rühren großentheils von Vorsterman, Bolswert und Pontius her. Hierdurch verlieren sie aber nicht wesentlich an Werth, denn Rubens stand zu diesen großen Kupferstechern in einem ähnlichen Verhältniß, wie Raphael zu Marcanton, die Zeichnungen wurden unter seiner Aufsicht und mit seiner Hilfe gemacht." Im Hinblick hierauf wird man nicht zu unsicher vorgehen, wenn man annimmt, daß auch unsere Skizze auf ähnliche Weise entstanden sei. Sie wäre mithin mit großer Wahrscheinlichkeit auf Rubens' Atelier zurückzuführen. — Berechtigt nun aber auch ihr innerer künstlerischer Werth zu diesem Schlusse? Diese Frage darf bejaht werden. Wenn man berücksichtigt, daß die oben berührte Ausgeführtheit, die vorkommenden Härten in den Konturen u. s. f. sich daher schreiben, daß die Skizze als Vorlage für den Stich ihre Bestimmung erhielt, und wenn man diese Eigenthümlichkeiten in Abzug bringt, so macht das Ganze durchaus den Eindruck eines Rubens'schen Originals, so ächt und so gut, wie viele andere auch, ja wie „das große jüngste Gericht" in der Pinakothek selber, an welchem nach Förster, Gesch. der deutschen Kunst, 3. Theil, S. 116, Rubens „kaum einen eigenen Pinselstrich gemalt" hat. Ich glaube daher meine Meinung in folgende Worte fassen zu dürfen: Unsere Skizze ist die für den Stich angefertigte, in Rubens' Atelier unter den Augen und mit Beihilfe des Meisters selbst entstandene Wiederholung eines der ersten Entwürfe, vielleicht des Originalentwurfs zum Bilde des Gerichts, und ich nahm darum keinen Anstand, sie in meinem Kataloge unter der Firma „Rubens" aufzuführen. An Vorgängern fehlt es mir nicht. Der frühere Besitzer hatte sich ein (jetzt bei meinen Akten liegendes) „Zeugniß" ausstellen lassen, worin gesagt wird, daß in der „Oelfarben-Skizze, vorstellend: das jüngste Gericht bezüglich des Entwurfs sowohl, als einer weiters darin vorkommenden höchst geistreichen Durchführungsweise ohne Zweifel eine originelle (sic) Arbeit von P. P. Rubens erkannt wird." Dieses Zeugniß trägt die Unterschrift W. Kaulbach's d. d. 1. März 1863. Gleich darauf folgt F. Pecht am 5. März 1864 mit dem Urtheile: „Die grenzenlose Meisterschaft der Mache verbürgt allein schon die Aechtheit des Bildes, abgesehen von allen andern dafür sprechenden Gründen." Dann kommt noch eine Reihe von Namen: Max Zimmermann, S. Hirschfelder, F. Reichardt, J. O. Entres, A. Steinach, J. Burger, J. Eggert, A. Bayersdorfer, E. Ille, M. v. Menz, C. Förster, A. Stademann, Th. Weber, H. Bourgeois, A. Bensa — die sich ähnlich, oft nicht ohne dithyrambische Wendung ausdrücken. Auch Lübke, der 1873 das Bild hier sah, steht nicht an, es auf Rubens' Werkstatt zurückzuführen.

Sigmaringen. D. Lehner.

*) Wie wir denn seit dem Erscheinen des Buchs von A. van der Willigen „Les artistes de Harlem" von Visscher eigentlich weniger wissen als vorher.

Kunstliteratur.

* **Reber's Geschichte der neueren deutschen Kunst** (vergl. Kunst-Chronik, 1874, Sp. 363) schreitet rasch, dem ausgegebenen Programm entsprechend, vorwärts. An die Schilderung des deutschen Klassicismus reihte der Verfasser im 2. Hefte die analogen Erscheinungen in Frankreich und England an und gab dann eine eingehende Schilderung der Periode der Romantik (Buch II), welche den größeren Theil des zweiten und ein Stück des 3. Heftes füllt. In diesem beginnt hierauf die Darstellung der „Glanzzeit der deutschen Kunst" (Buch III), vor Allem des Cornelius und seiner Münchener Schöpfungen und der Entwickelung der deutschen Historienmalerei. Mit den Anfängen des Realismus in der Düsseldorfer Schule schließt der bis jetzt vorliegende Theil ab. Gleichmäßige Gediegenheit der Arbeit und ein streng objektiver Zug der Darstellung zeichnen Reber's Buch aus und wir glauben im Sinne vieler Leser desselben zu sprechen, wenn wir dem Wunsche Ausdruck geben, daß der Verfasser sich an den etwas knapp bemessenen Raum von fünf Heften nicht für gebunden erachten möge.

* **Von Schnaase's neuer Auflage** ist soeben die erste, in Text und Abbildungen beträchtlich vermehrte Abtheilung des 7. Bandes (das Mittelalter Italiens) erschienen, bearbeitet vom Verfasser unter Mithülfe von Dr. E. Dobbert in Berlin. Nach Erscheinen der noch zu gewärtigenden zweiten Abtheilung des Bandes wird das berühmte Geschichtswerk in seinem ganzen bisherigen Umfange, bereichert mit den Gesammtergebnissen der neueren Forschung, in verjüngter Gestalt vorliegen. Ja wir dürfen uns jetzt der frohen Hoffnung hingeben, daß

der allverehrte Verfasser auch die schönste Zuthat, die er der neuen Auflage zu Theil werden lassen könnte, nämlich den 8. Band mit der Darstellung der Renaissance, uns nicht mehr lange vorenthalten werde. Gerade als Abschluß dieser Darstellung, deren Conception einer Zeit angehört, in welcher das Studium der Renaissance noch nicht alle Geister beschäftigte, wie heutzutage, wird eine Schilderung der neuen Weltepoche gewiß ihre eigenthümliche Bedeutung haben. Möge dem greisen Autor die Kraft und Frische zu dieser Krönung seines Werkes in vollem Maße beschieden sein!

R. B. **Der englische Archäologe John Henry Parker**, welcher im Jahre 1874 (bei John Murray in London) ein aus zwei Theilen (Text und Abbildungen) bestehendes Werk über die antiken Befestigungen der Stadt Rom und über die antiken Mauer-Konstruktionen in Rom, als ersten Band einer großen „Archeology of Rome", veröffentlicht hat, edirt jetzt eine zweite, bedeutend vermehrte Auflage desselben. Die Zusätze sollen auch allein, für die Besitzer der ersten Auflage, abgegeben werden.

Ein neues französisches Kunstblatt erscheint seit Anfang dieses Jahres unter dem Titel „L'Art" bei Hipp. Heymann in Paris. Die Redaktion wird von Eug. Véron geleitet. Die ersten beiden Hefte enthalten je 24 reichillustrirte Druckseiten in kl. Folio und je zwei Radirungen. Auch die Musik und das Theater werden mit in den Kreis der Wirksamkeit dieses Journals gezogen. Der Subskriptionspreis beträgt jährlich für Paris 120 Franken, für Deutschland 145 Franken. Von dem Inhalte des Blattes geben wir unter der Rubrik „Zeitschriften" Nachricht.

Konkurrenzen.

Permanente Ausstellung im Krystallpalast zu Sydenham. Der Vorstand dieser Anstalt veröffentlicht folgendes Programm für die Konkurrenz im Jahre 1875: Da die letzte Konkurrenz bedeutender als alle vorhergehenden, sowohl an Qualität als auch an Quantität der zur Ausstellung gelangten Werke, und der Verkauf befriedigender als im vorhergegangenen Jahre war, so hat sich die Verwaltung entschlossen, unabhängig von der Konkurrenz der englischen Schule, für die nächste Saison nachstehende, insbesondere für ausländische Künstler bestimmte Preise auszuschreiben: A. Für die besten Historien- und Genrebilder und alle sonstigen Gemälde, in denen die Figuren vorwiegen, eine goldene, vier silberne und drei bronzene Medaillen. B. Für alle übrigen Gemäldegattungen, wie Landschaften, See- und Thierstücke, Stillleben u. s. w., eine goldene, vier silberne und drei bronzene Medaillen. — Ferner in einer besonderen Konkurrenz, an welcher Künstler und Sammler theilnehmen können: C. Für das beste Oelgemälde, einerlei welchen Genres und aus welcher Schule, das von einem lebenden Künstler im Laufe der letzten fünf Jahre gemalt und von diesem oder einem Sammler ausgestellt wird, eine goldene Medaille oder 25 Pfund Sterling Münze. Bei dieser Konkurrenz ist es den Ausstellern unbenommen, auch solche Gemälde einzusenden, die unverkäuflich sind. — Der Werth einer jeden goldenen Medaille ist 25 Pfund Sterling. — Diejenigen Künstler, welche sich um die sub A, B und C verzeichneten Preise bewerben wollen, werden ersucht, dies in kürzester Zeit dem Repräsentanten der Gesellschaft, Herrn P. A. d'Hondt in Gent, 11, Rue des Soeurs Noires, wissen zu lassen, damit bei Zeiten ein Katalog hergestellt und die für die Gemälde nöthigen Plätze reservirt werden können. — Die zur Konkurrenz bestimmten deutschen Gemälde müssen spätestens bis zum 1. März d. J. franko bei Herrn L. G. Gerardts in Antwerpen, 45, Rue du Convent eintreffen. Zugleich mit der Uebersendung ist Gegenstand und Werth der Sendung Herrn P. A. d'Hondt in Gent brieflich mitzutheilen. Die prämiirten Gegenstände werden im Laufe des April 1875 bekannt gemacht. Die Jury wird so zusammengesetzt werden, daß sie durch Sachkenntniß und strengste Unparteilichkeit jede nur mögliche Garantie leistet. Das Protokoll der Jury, welches die prämiirten Künstler namentlich hervorhebt, wird durch die Zeitungen bekannt gemacht. Die prämiirten Gemälde müssen sechs Monate hindurch ausgestellt bleiben, betreffs der übrigen ist unser Repräsentant bevollmächtigt, sie jenen Künstlern, welche darum ersucht haben, früher zurückzuschicken. — Die Gemälde aus Belgien und Holland werden bis Rotterdam franko zurückgesandt; ebenso nach Paris, wo sie zur weiteren Expedition Herr C. Filonneau 43, Rue St. Georges in Empfang nimmt; für Deutschland, die Schweiz und die übrigen Länder wird die Rücksendung nur bis Düsseldorf oder Köln frankirt erfolgen. Im Uebrigen bleiben die Bedingungen die nämlichen wie bei der permanenten Ausstellung: die Verwaltung trägt die Fracht von Antwerpen nach London; im Falle eines Verkaufes werden 10% Kommissionsgebühren in Abzug gebracht. — Die Verwaltung trifft für die gute Erhaltung der Gemälde und sonstigen Kunstgegenstände die nöthigen Maßregeln, um sie vor jeder Beschädigung zu bewahren, ohne sich aber für Unfälle, Verzögerungen und Verlust verantwortlich zu machen.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Die ersten Wochen des neuen Jahres brachten unsern Ausstellungen mehrere interessante neue Kunstwerke. Bei Bismeyer und Kraus fesselten von den auswärtigen Bildern zumeist die große norwegische Landschaft von Gude, die schon auf der Wiener Weltausstellung so viele Anerkennung gefunden; eine große, trefflich komponirte, aber etwas trocken gemalte Eifel-Landschaft von H. Funk in Stuttgart und die beiden, von der Berliner Ausstellung bekannten Bilder von Ferdinand Schauß in Weimar „Genovefa" und „Dryade", sowie eine Reihe hübscher kleiner Gemälde von den Weimaranern W. Friedrich (Philine), Koken und Schenker (Landschaften) und Geibel und Otto Günther (Genrebilder). Dieselben erregten um so lebhaftere Theilnahme, als viele der genannten Künstler in frühern Jahren unserer Kunstschule angehört haben und hier im besten Andenken stehen, so daß man sich freute, einmal wieder etwas von ihnen zu sehen. Besonders war dies bei Gude und Funk der Fall. Von den einheimischen Malern erregte diesmal H. Knackfuß durch ein Historienbild die meiste Aufmerksamkeit, welches, von einigen Portraits abgesehen, das erste Oelbild dieses begabten jungen Künstlers war. Es stellte eine byzantinische Gesandtschaft dar, die der Gemahlin Attila's Geschenke überreicht. Sämmtliche Figuren waren mit scharfer Charakteristik und genauer Beobachtung der nationalen Eigenthümlichkeiten in Ausdruck, Haltung und Kostüm dargestellt, und auch in allen Einzelheiten der Umgebung verrieth sich das sorgfältigste Studium. Das Bild machte im Ganzen einen überaus vortheilhaften Eindruck. In Auffassung und Farbe war die Einwirkung der Werke von Alma Tadema unverkennbar. Wir haben schon früher in diesen Blättern auf das hervorragende Talent von Knackfuß aufmerksam zu machen Gelegenheit genommen (bei Besprechung seines großen Kartons „Chrimhild an der Leiche Siegfrieds" in No. 18 des 5. Jahrgangs, seiner Skizzen aus dem Kriege von 1870—71 in No. 4 des 7. Jahrgangs und seiner Konkurrenzskizzen in No. 19 des 7. Jahrgangs) und wir freuen uns daher um so mehr, unsere günstige Meinung durch dies neue Werk befestigt und durch die Ertheilung des großen Reisestipendiums nach Rom an den Künstler seitens der höchsten preußischen Kunstbehörde bestätigt zu sehen. Eine gleichzeitig ausgestellte Zeichnung von Knackfuß „Scene aus Hamlet" erschien uns etwas zu manierirt und theatralisch, um ganz befriedigen zu können. Emil Hünten brachte ein sehr gelungenes kleines Reiterportrait des Kaisers Wilhelm mit Bismark, Moltke und Roon im Hintergrunde, und Rudolf Jordan gab in der „Krankensuppe" die veränderte Wiederholung eines frühern Bildes, dessen Vorzüge in Zeichnung und Farbe jetzt noch in erhöhtem Grade zur Geltung kamen. Der „Vorposten vor Paris" von C. Gillissen zeichnete sich namentlich durch eine hübsche landschaftliche Stimmung aus, während eine „Marktscene" von C. Schlesinger den frühern Werken dieses Künstlers in Farbe und Behandlung wesentlich nachstand. Von den Landschaften ist besonders ein Waldbild von G. Oeder wegen der außerordentlichen Naturwahrheit in Ton und Stimmung lobend hervorzuheben. Auch die Kaskaden von Frascati von Albert Arnz fanden eine beifällige Aufnahme. In der Ausstellung von Ed. Schulte waren mehrere rühmenswerthe Portraits von Clemens Bewer, L. Schäfer, J. Röting und Frau Marie Wiegmann zu sehen, von denen wir namentlich die beiden Brustbilder der zuletzt genannten Künstlerin anzuerkennen haben. Sie zeigten uns den berühmten Historiker

Professor Heinrich von Sybel in Bonn nebst Gemahlin in sprechender Aehnlichkeit und geistvoller Auffassung und gehörten zu den besten Leistungen der trefflichen Malerin. Ein großes Altargemälde für eine Kirche in Viersen von H. Lauenstein muß ebenfalls als ein sehr verdienstliches Werk gerühmt werden. Es stellt die heilige Elisabeth dar, welche Waisenkinder und deren Beschützer dem göttlichen Segen des Jesuskindes empfiehlt, welches auf dem Schooße der heiligen Jungfrau, von Engeln umgeben, thront. Die Komposition dieses als Votivbild zum Andenken einer edlen Dame gestifteten Gemäldes ist verständlich und abgerundet und die malerische Ausführung sehr gelungen; frei von jeder süßlichen Krankhaftigkeit, an der so manche religiöse Bilder leiden, zeugt es in der Auffassung von inniger Frömmigkeit und in der Darstellung von sorgfältigem Studium der Natur. — Ein kleines Kirchen-Interieur aus Hildesheim von Andreas Achenbach verdient wieder als ein wahres Kabinetstück feinster Durchführung gepriesen zu werden, und von den Genrebildern zeichneten sich die „Langeweile" von Frl. Ernestine Friedrichsen und das „Schlummerlied" von Karl Mücke vortheilhaft aus. Ein großes Thierstück von R. Burnier überraschte durch die fast blendende Lichtwirkung in der Wiedergabe einer sonnig hellen Nachmittagsstimmung, litt aber leider wieder durch eine etwas dekorative Behandlungsweise. Der Eisgang des Rheins bei Caub von Karl Hilgers war ein hoch poetisches, treffliches Bild, dessen romantisch-phantastischer Eindruck durch die Staffage eines ritterlichen Jagdzuges noch erhöht wurde.

Im Berliner alten Museum sind einige bemerkenswerthe Veränderungen theils schon vollendet, theils in Ausführung begriffen. Vor Allem sind im Antiquarium die zierlichen Terrakotten aus Tanagra bedeutend vermehrt, doch, wie das Berl. Tgbl. mittheilt, noch nicht vollzählig aufgestellt. Obwohl sie alle im Glasschranke stehen, sind doch einzelne, besonders werthvolle, um sie dem zersetzenden Einflusse der wechselnden Luft möglichst zu entziehen, noch besonders unter Glasglocken gestellt. Sie dürften sich zur Nachbildung, z. B. in Porzellan-Biskuit, zu elegantem Zimmerschmuck ganz besonders empfehlen. Im Münzkabinet ist seit Monaten der Hildesheimer Silberfund in zwei übereinander stehenden Glaskasten recht schön und praktisch aufgestellt, manche Vasen und Gefäße mittels einer außen befindlichen Kurbel auch drehbar. Die griechischen und römischen Statuen erhalten eine gänzlich neue Aufstellung und Nummerirung, viele derselben haben schon unter der bisherigen Papier-Signatur elegante Metallschildchen mit Namen und Nummer für den künftigen Katalog. In der Gemälde-Galerie gehen, wegen Vertheilung der Suermondt'schen Sammlung, gleichfalls bedeutende Umstellungen vor sich, sodaß einzelne Abtheilungen jetzt ganz geschlossen sind.

Vermischte Nachrichten.

B. **Für das Cornelius-Denkmal in Düsseldorf** sind bis jetzt eingegangen 20,068 Thaler; da jedoch der ausführende Künstler, Bildhauer Donndorf in Dresden, laut Vertrag 23,000 Thaler für das Standbild erhält, und außerdem noch die Kosten der Fundamentirung zu bestreiten sind, so fehlt noch immer eine hübsche Summe, um die Kosten vollständig zu decken. Donndorf ist seit dem Frühling des verflossenen Jahres 1874 mit dem Werke beschäftigt und will dasselbe bis 1877 vollenden, in welchem Jahre die feierliche Aufstellung erfolgen soll. Wir hoffen daher, daß ein allseitiges Interesse recht bald die noch fehlenden Gelder einbringen werde.

Zur Erinnerung an H. Regnault. Am 19. Januar fand in der kleinen Dorfkirche von Rueil eine wenig besuchte Todtenfeier für die Gefallenen des mörderischen Tages von Buzenval und Montretout statt. Die Erinnerung an diese für Paris und Frankreich so schmerzvolle Periode berührte namentlich auch die künstlerischen Kreise tief. Man hat nicht vergessen, daß der Tag von Buzenval, wenn er die Kapitulation von Paris herbeiführte, ebenfalls der französischen Malerei einen unberechenbaren Verlust beibrachte. Man mag vielleicht aus patriotischer Anerkennung den wirklichen Werth Henri Regnault's, des Gefallenen von Montretout, ein wenig über das ihm zukommende Niveau erhoben haben, immerhin ist der 29jährige Künstler bis jetzt noch nicht ersetzt worden. Regnault hatte, was sonderbarerweise den heutigen französischen Malern abgeht: Temperament. Er opferte nicht allein der Grazie und Eleganz — er malte mit nerviger Hand, welche durch eine feurige Phantasie immer richtig, immer treffend geführt wurde. Daß bei dieser Anlage Regnault auch gegen die Mängel seiner Vorzüge zu kämpfen hatte, daß er sich namentlich vor dem Hinüberspielen in's Grelle bewahren mußte, ist allerdings wahr. Er selber anerkannte dies und rechnete so wie seine Bewunderer auf die Zeit, welche das Blut abkühlt und der Hand mehr Festigkeit und Ruhe verleiht. Aber die Zeit wurde ihm nicht gegönnt, und es bleibt ihm nur das Andenken, welches ihm das in der kleinen Kirche von Rueil versammelte Häuflein Getreuer widmete. P. d'A.

‡‡ **Ausgrabung der Akropolis von Athen.** Angeregt durch die von der deutschen Kommission bei den Ausgrabungen in Olympia zu erhoffenden wissenschaftlichen Resultate, hat kürzlich der Direktor die französischen archäologischen Schule in Athen, Burnouf, den Vorschlag gemacht, die völlige Ausgrabung der Akropolis zu Athen, welche er schon vor dem deutsch-französischen Kriege geplant hatte, nun in Ausführung zu bringen. Er verlangt dafür 150,000 Frcs. Da er glaubt, diese Ausgabe dem Staate jetzt nicht zumuthen zu können, wendet er sich an Private, an Künstler, an gelehrte Gesellschaften 2c. mit der Bitte, diese Summe durch freiwillige Beiträge zusammenzubringen.

Vom Kunstmarkt.

‡‡ **Ein neues Werk über textile Kunst.** Außer dem in Nr. 11 d. J. dieser Blätter angezeigten großen Werke über Webe-Ornamente von Fr. Fischbach, erscheint gegenwärtig auch ein französisches Werk ähnlichen Inhalts, „l'Ornement des tissus" von Dupont-Auberville, welches auf 100 Tafeln Farbendruck ungefähr 2000 Muster aus allen Zeiten, vom Alterthum durch das Mittelalter und die Zeit der Renaissance hindurch bis auf unser Jahrhundert in polychromen Darstellungen nebst erläuterndem Texte enthalten wird. Für Deutschland hat die Buchhandlung von F. Loewe in Leipzig den Vertrieb dieses von Bachelin-Deflorenne unternommenen Werkes übernommen.

R. B. **In Danzig** kommt jetzt die sehr werthvolle Kunstsammlung des Stadtraths J. C. Block, deren Hauptgewicht in den ausgezeichnetsten und seltensten Exemplaren der schönsten Kupferstiche aller Zeiten besteht, welche aber auch viele andere ältere Kunstwerke verschiedenster Art in Holz, Bronce, Porzellan 2c. enthält, zum Verkauf.

Die Handzeichnungen der Uffizien werden demnächst in photolithographischen Abdrücken herausgegeben und sollen in Heften zu vier Blatt erscheinen. Jedes Heft wird 1—1½ Mark kosten. Den Vertrieb für Deutschland hat die Buchhandlung von Flor & Findel in Florenz übernommen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 140.
Winter exhibition of old masters at the Royal Academy, von Sidn. Colvin. I. — The Water-colour-Society, von W. M. Rossetti. — Recently discovered antiques in Rome, von C. J. Hemans.

—— **No. 141.**
Notes on a tour in the Cyclades and Crete. I. Delos and Rheneia, von H. F. Tozer. — Sixth winter exhibition of old masters at the Royal Academy, von Sidney Colvin. (Forts.) — The Water-colour Society, von W. M. Rossetti. (Forts.)

—— **No. 142.**
Notes on a tour in the Cyclades and Crete. II. Tenos; von H. F. Tozer. — Sixth winter exhibition of old masters at the Royal Academy, von Sidn. Colvin. (Forts.) — The Flavian Amphitheatre, von C. J. Hemans.

L'art, revue hebdomaire. Folio. Paris, H. Heymann. No. 1 u. 2.
Notre but. — Lazare Duvaux et la Marquise de Pompadour, von Eugen Véron. I. — De la nationalité dans l'art, von Phil. G. Hamerton. I. — Les fouilles de Pompéi et la Musée de Naples, von L. Ménard. I. (Mit Abbild.) — Le fils de Gavarni, von Paul Leroi. I. (Mit Abbild.) — Un continuateur de Bartsch, von J. B. Wemsill. (Mit Abbild.) — Le style Pompadour, von E. Véron. — Jean-Baptiste Isabey, von A. Genevay. I. — Au Louvre, von A. de Buisseret. I. — 5 Kunstbeilagen.

Art-Journal. Januar.
Studies and sketches by Sir Edw. Landseer. (Mit Abbild.) — Early engravings in the Royal Gallery at Florence, von F. P. Seguier. — The works of Lawrence Alma-Tadema, von James Dafforne. (Mit Abb.) — The stately homes of England: Burleigh, von Hall und Jewitt. (Mit Abbild.) — Memorial sketch of the late J. H. Foley, von G. F. Teniswood. — The history of the eucharistic vestments, von E. L. Cutts (Mit Abb.) — Obituary: Theodore Hildebrandt. — Beigegeben drei Stahlstiche, von denen einer zu dem Artikel von Teniswood.

L'art universel. No. 1.
Silhouettes d'artistes. Fortuny, von L. Gonse. — Les artistes autrichiens. Rumpler, von Edm. Bazire. — Le prix annuel du roy, von H. Noël. — Quelques heures à Anvers, von C. Lemonnier. — Les eaux-fortes de W. Unger; les étrennes de l'art; le peintre-graveur par M. M. Hippert et Linnig.

—— No. 2.
Le nouvel opéra, von Louis Gonse. I. — Quelques heures à Anvers, von C. Lemonnier. (Schluss) — Les artistes belges: Gustaf Wappers, von H. Noël.

Les Beaux-Arts. Paris, E. Dentu. No. 1.
Le panthéon homérique, von V. de Laparde. — Les tableaux qui s'en vont, von P. de Saint-Victor. — Du spiritualisme dans l'art, von H. Houssaye. — Lettres sur l'art, von E. Delacroix. — Shakespeare paysagiste, von J. Claretie. — 4 Kunstbeilagen.

Blätter für Kunstgewerbe. IV. Bd. 1. Heft.
Fransen und Quasten, von J. Falke. (Mit Abbild.) — Das Salzburger Museum. — Abbildungen: Himmelbett, 17. Jahrh., deutsche Arbeit; Flacon, 16. Jahrh.; Kaminständer aus Schmiedeeisen, 16. Jahrh., venetian. Arbeit; Stoffmuster aus der Bock'schen Sammlung: Seidengewebe, 16. Jahrh., italien. Arbeit; Atlasgewebe, 16. Jahrh., französ. Arbeit; Rother Damast, 16. Jahrh., französ. Arbeit; Seidengewebe 13. Jahrh., italien. Arbeit. — Moderne Entwürfe: Emaillirte Cassette, Punschbowle, Wanddecoration, Tafelaufsatz.

Gazette des Beaux-arts. Januar.
Quinze sonnets de Michel-Ange, von Saint-Cyr de Rayssac. (Mit Abbild.) — Anet, von A. de la Fournelle. — Le Baron de Vick. (Mit Abbild.) — Murillo et ses élèves, von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Exposition de l'Union centrale. Histoire du costume: Salles orientales, von A. Jacquemart. — Les ivoires de Franç. Duquesnoy, von A. Darcel. — „Le dix-huitième siècle de P. Lacroix", von R. Ménard. (Mit Abbild.) — Collection Basilewsky, von Clément de Ris.

Gewerbehalle. 1875. 1. Heft.
Die ehemalige kaiserl. Porzellanfabrik in Wien, von Jacob Falke. (Mit Abb.) — Abbildungen: Sockelverzierung eines Altars im Dom zu Orvieto. — Moderne Entwürfe: Plafond, Marmorkamin, Büffet, Schrank, Glasvasen, Standuhr, Schmuckkästchen, Thorweg, römische Goldwaaren.

Journal des Beaux-arts. No. 1.
Paul Vérouèse, von J. Rousseau. — L'oeuvre de W. Unger: Frans Hals, von Ad. Siret.

Auktions-Kataloge.

Rudolf Lepke in Berlin. Versteigerung am 9. Februar. Katalog von Oelgemälden alter Meister. Sammlung des Banquier Hostmann, Celle, und des Rittergutsbesitzers von Voss, Görlitz. 64 Nummern.
—— Versteigerung am 15., 16. u. 17. Februar. Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Büchern etc. (Sammlung F. W. Krauss, Cords u. A.) 736 Nummern.

Inserate.

Hierzu 2 Beilagen von W. Spemann in Stuttgart und Denicke's Verlag in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

12. Februar



Nr. 18.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Kriegerdenkmal in Stuttgart.

Am Jahrestage des Sieges der Württemberger bei Champigny, den 2. Dezember v. J., wurde das Denkmal für die in Stuttgart beerdigten 138 deutschen Krieger auf dem Südkirchhofe eingeweiht.

Es ist bei weitem das namhafteste der nicht geringen Zahl von Kriegerdenkmälern, welche in Württemberg allenthalben errichtet wurden, sowie das schönste; es gehört aber auch, was harmonischen Ausbau betrifft, unter die gelungensten derartigen Denkmäler in Deutschland überhaupt. Der Entwurf dazu stammt von dem genialen, durch eine Reihe bedeutender Schöpfungen rasch berühmt gewordenen Stuttgarter Architekten, Professor Adolph Gnauth.

Die Komposition hat folgende Anordnung. Ueber einem niedrigen Erdaufwurfe lagert sich zunächst ein gewaltiges parallel epipedisches Basament, an den Ecken durch kandelabertragende Postamente ausgezeichnet, während in die Seitenflächen Erztafeln mit den Namen der Gefallenen eingelassen sind. Auf dem Basament steht ein mächtiger Sarkophag, welcher vermittelst eines kleinen cylindrischen Aufsatzes eine ideale weibliche Figur trägt, die stehend, leicht übergeneigt, mit jeder Hand einen Kranz darbietet.

In frei behandelten antiken Formen baut sich das aus buntem Sandstein und Bronze zusammengesetzte Monument mit einer Klarheit und Folgerichtigkeit der einzelnen Theile bei mannigfaltigstem Umriß, und einer Schönheit in den Verhältnissen auf, welche unsern unbedingten Beifall herausfordert. Besonders gelungen ist die Art der Bildung des Sarkophages und wie durch denselben aus dem breitgelagerten Basament der Uebergang gewonnen wird zu der aufrecht stehenden Krönungsfigur. Ein originelles, effektvolles Hilfsmittel bildet dabei der niedrige, von einer Draperie überhangene Untersatz, auf welchem der Sarkophag steht.

Einem Vorwurfe freilich, welcher mehrfach gegen die Komposition erhoben worden ist, dürfte dieselbe kaum ganz entgehen, nämlich dem, daß die weibliche Figur auf dem Deckel des Sarkophages selber steht. Der Gedanke hat etwas Unangenehmes, und man wird ihn, wenn man ihn einmal gefaßt hat, nicht so leicht wieder los. Es muß auch zugestanden werden, daß eine derartige Anordnung unter den Meisterwerken der früheren Kunstperioden nicht zu finden ist; bei ihnen pflegt nur der Verstorbene selbst unmittelbar auf dem Sarkophag angebracht zu sein, andere Figuren aber an oder auf dem Gehäuse des letztern. Michelangelo hat zwar auch bei seinen Medicäergräbern wieder zum Außergewöhnlichen gegriffen, indem er die Figuren der Tageszeiten unmittelbar auf den Sarkophagen angebracht; aber dieselben sind doch wenigstens gelagert und wirken bei ihrem ruhigen Verhalten und ihrer großartigen Stilisirung wesentlich ornamental, während bei der Figur unseres Kriegerdenkmales, da sie stehend und handelnd erscheint, dies weit weniger der Fall ist.

Wir haben indeß zu konstatiren, daß doch auch Beispiele der Gnauth'schen Anordnung in einigen, wenn auch nicht gerade hervorragenden Werken der Renaissance sich vorfinden (s. Tosi, Monumenti sacri e sepolcrali, T. XCVII und CII).

Es ist sodann anzuerkennen, daß bei unserem Monumente jenes bedenkliche Motiv nicht nur zu keiner tri-

vialen Darstellung geführt hat (wie dies z. B. bei dem modernen Grabmal des Macchiavelli in Sta. Croce in Florenz der Fall ist), sondern daß es derart gehandhabt ist, daß wir uns desselben über dem Wohlgefallen an dem herrlichen Aufbau gar nicht sogleich bewußt werden. Auch erscheint der Sarkophag durchaus nur symbolisch als Kenotaph, der mächtige Unterbau mit den Inschrifttafeln dagegen als der eigentliche Grabbehälter.

Was die Durchführung des Werkes im Einzelnen betrifft; so drückt sich in der kräftigen, dem Material entsprechenden Detailbildung eine wohlthuende Entschiedenheit aus, doch können wir nicht umhin, auf einige störende Einzelheiten aufmerksam zu machen. So hätte die Abschlußpartie des Sarkophags etwas ruhiger und edler gebildet werden dürfen. Ein barockes Motiv ist es auch, daß die Schnüre der Guirlanden, welche die Kandelaberpostamente schmücken, unter den Gliederungen durchlaufen. Diese Guirlanden, wie die Draperie, zeugen leider auch durch große Steifigkeit von einer sehr ungeübten Hand, welche hier den Meißel geführt; eine nachträgliche geschickte Ueberarbeitung wäre dringend zu empfehlen.

Dagegen ist dann wieder lobend hervorzuheben, daß ein Theil der Ornamente in wohlberechneter Weise nur als Einlage in schwarzer Masse behandelt wurde, wodurch die Wirkung der großen, ohnedies schon abwechselungsvollen architektonischen Formen gewahrt blieb.

Die sehr gut vertheilten bronzenen Zuthaten (Erztafeln, Kandelaber, Trophäe und Figur) sind im Allgemeinen zur Zufriedenheit ausgefallen. Die Figur, aus einer Konkurrenz dreier hiesiger junger Künstler hervorgegangen, ist eine recht tüchtige Leistung des Bildhauers Ernst Rau. Die anmuthige, aber kräftige weibliche Gestalt stimmt im Allgemeinen sehr wohl zusammen mit dem architektonischen Unterbau, sie ist von guten Proportionen und von edlem Anstande in Haltung und Bewegung, obwohl etwas mehr Sicherheit des Auftretens ihr zu Statten gekommen wäre. Ihre Drapirung sodann könnte zwar von freierem und einfacherem Wurfe sein, aber immerhin ist dieselbe mit großer Sorgfalt durchgebildet, und an einzelnen Stellen, wie z. B. an der linken Seite der Figur, von origineller Behandlung. Eigentlich unbefriedigt läßt nur das Gesicht, dem ein tieferer seelischer Ausdruck total abgeht. Damit hängt zusammen, daß wir über die Benennung der Figur, welche nur durch einen Eichenkranz im Haar in ungenügender Weise charakterisirt wird, uns nicht recht klar werden können.

Als der verhältnißmäßig am wenigsten gelungene Bestandtheil des Denkmales ist wohl der auf der Sarkophagvorderseite über einem Schwerte aufgeheftete, und von Lorbeer- und Palmzweigen eingefaßte, bronzene Schild zu betrachten, dem auf der Sarkophagrückseite ein, jedoch nur in Stein ausgeführtes, „eisernes Kreuz" entspricht. Dieser vordere Zierrath ist etwas zu massig gehalten, er ordnet sich dem Körperganzen des Sarkophages nicht genug unter, auch hätte das auf dem Schilde angebrachte, grimmig den Rachen aufreißende Löwenhaupt, welches der treffliche Thiermaler Friedrich Specht in Stuttgart modellirt hat, einer weit weniger naturalistischen, stilvolleren Behandlung bedurft.

Doch alle die angeführten kleinen Mängel verschwinden vor dem imposanten, wahrhaft monumentalen Gesammteindrucke, welchen das Ganze hervorbringt, und die Stadt Stuttgart hat allen Grund, auf den Besitz dieses würdigen Erinnerungszeichens stolz zu sein.

P. F. Krell.

Korrespondenz.

Berlin, im Februar 1875.

Die wahrhaft abschreckende Sterilität unserer Kunstausstellungen war der Grund, weshalb ich erst nach mehreren Monaten meine Berichte wieder aufnehme. Selbst die akademische Kunstausstellung bot im Allgemeinen keinen erfreulichen Anblick. Was dort an Bedeutungsvollem und Erwähnenswerthem zu sehen war, war den Freunden der Kunst meist von der Wiener Weltausstellung in guter Erinnerung, und da die Kauflust eine äußerst mäßige war, trieben sich die für den Verkauf gemalten Bilder den ganzen Winter hindurch in unsern Ausstellungslokalen umher. Von außerhalb kamen nur sehr wenige Gemälde, unter diesen kaum eines von hervorragendem Interesse. „Simson im Schooße der Delila" von Prof. Bloch (Kopenhagen), war in Sachse's neuerbautem Kunsthause zu sehen und ist gegenwärtig in Wien ausgestellt. Es verdiente schon deshalb unsere Beachtung, weil aus dem Norden nur äußerst selten Kunstwerke größeren Umfanges bis zu uns gelangen. Die malerische Behandlung bewegt sich im Geleise der älteren Düsseldorfer Schule. Die Revolutionen auf koloristischem Gebiete, die sich neuerdings in Frankreich, Oesterreich und auch bei uns vollzogen haben, scheinen am nordischen Venedig spurlos vorübergegangen zu sein. Dagegen ist die heutzutage sehr selten gewordene, gewissenhafte Durchführung des Einzelnen und das sorgfältige Studium des menschlichen Körpers an dem Bloch'schen Bilde unbedingt anzuerkennen. In dem Gegensatze der nackten Körper des Simson und der Delila liegt auch der Hauptreiz des Bildes. Delila ist eine pikante, rothblonde Schönheit; ihr Körper ist ziemlich frei von akademischer Zimperlichkeit und gut naturalistisch durchgebildet. Im Ausdruck ihres Gesichtes ist der Stolz über die vollbrachte That, das zagende Bangen für den Ausgang und feste Entschlossenheit als Grundzug ihres Charakters in glücklicher Mi-

schung vereinigt. Wenn nur der Simson nicht ein so häßlicher, ungeschlachter Riese wäre! Der farnesische Herkules ist ja auch kein Adonis und soll auch keiner sein; aber in seinen Zügen liegt wenigstens eine gewisse Hoheit, während der Gesichtsausdruck des Bloch'schen Simson nichts als gemeine Sinnlichkeit zeigt. Man sollte von Rechtswegen für den jüdischen Helden Mitleid empfinden, aber man freut sich im Gegentheil, daß dieses Ungeheuer von den Philistern — und von welchen Philistern! — unschädlich gemacht wird.

Herr Sachse eröffnete sein geschmackvoll ausgestattetes, vom Architekten Backhaus erbautes Kunsthaus in der Mitte des Oktober. Ein geräumiger Oberlicht-Saal im ersten Stockwerk umfaßt die Gemäldeausstellung. Mag man auch über den absoluten Werth des Oberlichts berechtigte Zweifel hegen, für wechselnde Ausstellungen dieser Art, für Räume von der Größe des Sachse'schen scheint mir das Oberlicht das einzig verwendbare. Hoch einfallendes Seitenlicht, im Prinzip gewiß das allein richtige, kann nur bei Kompartimenten von geringer Tiefe zur Geltung kommen. Als Dekoration des Saales hat Herr Sachse den Kaulbach'schen Fries gewählt, der sich um die großen Wandgemälde im neuen Museum zieht und die Hauptmomente der Kulturgeschichte in satirisch-humoristischer Weise glossirt. Der Fries wurde in Wachsfarben auf Goldgrund von Weimarer Künstlern unter der Leitung B. Woltze's ausgeführt.

In der Gemäldeausstellung erregte besonders eine Anzahl höchst origineller Aquarellbilder von Hubert Herkommer (London) allgemeines Aufsehen. Eines stellte die Verhaftung eines Wilddiebes in einem bayerischen Dorfe dar. Der Unglückliche erscheint, völlig gebrochen, von Weib und Kindern umringt, in der Thür seiner zerfallenen Hütte, an der er sich krampfhaft mit den Händen festhält. Vor ihm steht ein Förster und ein Gensdarm, der den Steckbrief prüfend mit den Verdächtigen vergleicht. Dann sieht man noch einen Theil der Dorfstraße mit neugierigen Gevattern und Basen und erschreckten Knaben und Mädchen. Das Bild reicht in der Farbe z. B. an die Passinischen Aquarelle nicht heran. Der Maler scheint mit Absicht eine kalte Farblosigkeit gesucht zu haben, um die trübe Stimmung der ganzen Situation noch zu verstärken. Die ergreifende Gewalt dieses Bildes lag in der erstaunlichen Wahrheit und in der Schärfe der Charakteristik, welche nirgends zur Uebertreibung neigte. Man wurde stellenweise geradezu an die „chargirte" Charakteristik Menzel's erinnert. Anziehender in der Farbe waren zwei kleine Bildchen: ein altes Ehepaar beim Mittagsessen, und eine junge Dame in luftiger Sommertoilette, welche vor einem Landhause mit einer älteren Frau plaudert. Eines der reizendsten und pikantesten Figürchen, welche je ein Maler gemalt hat! Dagegen war ein größeres Bild, welches eine Art Hexentanz darstellte, unter dem Titel „a Fairy Overture" in Farbe, Komposition und Sujet mindestens abschreckend. — Als ein Bild von größerer Bedeutung waren „die Bacchantinnen" von dem Wiener Eugen Felix zu registriren. Als der Schauplatz des Vorgangs konnte man sich einen Hain des rebenbekränzten Naxos oder eine andere durch bacchischen Kultus berühmte Stätte denken. Die Mitte des Bildes nahm das bronzene Bild eines Pan auf einem steinernen Pfeiler ein. Der Abend hat sich auf das Gefilde gesenkt: durch eine Lichtung des Hains blickt man auf blaue Berge im Dämmerlichte. Da sind zwei Bacchantinnen herbeigeeilt, um dem Gotte ihr Opfer darzubringen. Die eine der Schwestern umfaßt sein Bild mit der linken Hand, während sie mit der rechten einen weingefüllten Pokal zur Spende erhebt. Eine reichliche Fülle röthlichen Haares fällt auf ihren Nacken herab; jedes Gewandes ledig steht sie da, in keuscher Grazie unbewußt ihre Reize enthüllend. Wir haben keine naturalistische Abschrift eines beliebigen Modells vor uns, noch eine schemenhafte, abstrakte Körperformel ohne Fleisch und Blut, sondern ein mit den idealsten Reizen ausgestattetes Weib, dessen einzelne Züge der Natur entlehnt, aber schwerlich irgendwo vereinigt anzutreffen sind. Eine zweite Bacchantin liegt im Vordergrunde auf einem Pantherfelle ausgestreckt. Sie stützt sich auf den rechten Arm und bietet mit der erhobenen Linken Trauben dem Gotte dar. Rosen, Azaleen und andere Kinder der Flur sind in Fülle auf dem Boden verstreut. Eugen Felix hat, wie bekannt, den Franzosen ihre delikate Formengebung und ihre Farbenkünste abgelauscht, und diese seine Vorzüge machten sich in glänzender Weise auf diesem Bilde geltend, dem ersten, das man von ihm in Berlin gesehen. Hoffen wir, daß unsere Berliner Künstler, die im Allgemeinen nicht konservativ sind, manches von ihm gelernt haben! Jedenfalls wünschen nicht wenige von ihnen das eminente technische Können des Warschauer Jozef Brandt (München) zu besitzen, von dem, gleichfalls zum ersten Male, ein größeres Bild in der Kunsthandlung von Honrath und van Baerle ausgestellt ist.

Der Gegenstand ist, wie gewöhnlich bei Brandt, seltsam und bizarr. Ein langer Zug ukrainischer Kosaken in phantastisch aufgeputzten Kostümen reitet unter Führung des Hetmans am frühen Morgen durch die grasreichen Gefilde ihrer Heimath. An ihrer Spitze zieht eine Musikbande mit Guitarren, Tamtams und ähnlichen Instrumenten einher. Auch Brandt hat seine virtuose Technik von den Franzosen gelernt und findet um ihretwillen bei uns, wo man das Aeußerliche meist über Gebühr schätzt, große Bewunderung. Ich darf bei diesem Bilde konstatiren, daß es von Zeichnungs-

fehlern viel freier ist als die meisten früheren Bilder des Künstlers.

Das Ausstellungslokal des **Vereins Berliner Künstler** hat erst jetzt etwas Bemerkenswerthes geboten. Meister **Knaus** hat daselbst fünfzig Studien nach der Natur ausgestellt, welche den Kunstfreunden einen interessanten Einblick in die Werkstatt des großen Charakteristikers gewähren. Was der Künstler etwa während eines Jahrzehnts der Natur abgelauscht, davon bietet er uns hochwillkommene Proben. Eine Reihe rheinischer Bauern und Bäuerinnen, behäbige Landwirthe, Bürgermeister und Schöffen, meist in Brustbild, alle mit der Kohle gezeichnet, ziehen an uns vorüber, weiter ein paar Mohren, ein Vagabund am Schenktische, wie ihn der Zufall dem Griffel des Künstlers bot. Die Köpfe sind mit sicherer Hand scharf und präcise durchgeführt, Brust und Oberkörper nur leise angedeutet, wie es Dürer und Holbein zu thun pflegten, wenn sie eine charakteristische Figur oder eine erlauchte Persönlichkeit, deren Zeit kostbar war, in wenigen Stunden porträtirten. Nicht bloß in der Mache erinnern diese Porträtstudien an die großen Meister der Vorzeit. In dem liebevollen Sichunterordnen unter die Natur, in dem tiefen Eingehen auf ihre Intentionen, in der prägnanten, glänzenden Schärfe der Charakteristik, in der erstaunlichen Sicherheit, mit welcher der Meister die Quintessenz der verschiedenartigsten Physiognomien erfaßt und wiedergegeben hat, in diesen und anderen Eigenschaften kommt der moderne Künstler den alten nahe, wenn nicht gleich. Nirgends ist das Charakteristische der Erscheinung übertrieben, überall ist mit sicherem Takt die Grenze festgehalten, welche die äußerste Naturwahrheit von der Karrikatur trennt. Einige dieser Studien hat der Meister bei der „Bauernberathung" verwendet, welche auf der Wiener Weltausstellung zu sehen war. A. R.

Kunstliteratur.

Kunstgewerbliche Vorlageblätter für Real-, gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen. Im Auftrage der k. k. Ministerien für Kultus und Unterricht und des Handels herausgegeben von **J. Storck**, Prof. an der Kunstgew.-Schule des k. k. Oesterr. Mus. Wien, R. v. Waldheim. 1. u. 2. Liefg. 1874. Imp. Fol. Preis der Lieferung 7 fl. 50 Xr. ö. W.

Dieses Werk ist bestimmt, eine Lücke in dem Unterrichtsapparat derjenigen Anstalten auszufüllen, welchen die Vorbildung der gewerblichen Jugend obliegt. Es soll dem Schüler Anleitung geben, Stilformen, welche er durch den theoretischen Unterricht und durch die Anschauung in Museen und Vorbildersammlungen kennen gelernt hat, praktisch anzuwenden. Daß erst dadurch das Studium der Stillehre, das Zeichnen nach Originalen oder Abgüssen u. s. w. wahrhaft fruchtbar gemacht werden kann, liegt auf der Hand. Aber die Aufgabe ist nur von einem Lehrer zu lösen, welcher gewohnt ist, für die heutige Industrie zu arbeiten, vertraut ist mit deren Bedürfnissen, mit den Bedingungen der verschiedenen Stoffe, mit den technischen Prozessen. Dafür ist nun Professor Storck wie Wenige der Mann. Wo innerhalb der letzten zehn Jahre das österreichische Kunstgewerbe sich hervorgethan hat, da mußte gewiß Storck in der ersten Reihe derjenigen genannt werden, welche die künstlerische Führung übernommen hatten. Es giebt schwerlich ein Material oder eine Technik in dem Kreise der industriellen Künste, welchen er nicht schon seine schöpferische Thätigkeit gewidmet hätte. Und jede neue Leistung legte neues Zeugniß ab von der reichen Phantasie des Künstlers wie von der seltenen Gabe, zwischen den Forderungen des Stils und der Zweckmäßigkeit feinsinnig zu vermitteln; so wie andererseits genügend bekannt ist, welchen hervorragenden Antheil Prof. Storck an der Leitung der so glücklich gedeihenden Kunstgewerbeschule in Wien hat.

Allerdings verleugnet er auch in dieser Publikation keineswegs den künstlerischen Parteimann. Seine Ueberzeugung ist eben, daß die Gegenwart an die Renaissance anknüpfen müsse, als an diejenige Kunstepoche, welche die vorausgegangenen Stile in sich aufgenommen und für die moderne Welt wiedergeboren hat. Ueber diesen Glaubenssatz wird allerdings der Streit so lange fortgeführt werden, als nicht der Eklekticismus von der einen oder andern Richtung überwunden und beseitigt ist. Aber die Berechtigung des Storck'schen Standpunktes werden auch die Gegner hier, wo es sich nicht um ein historisches Werk handelt, zugeben. Den Klassicisten, Gothikern u. s. w. steht es ja frei, in entsprechender Weise für ihre Richtung Propaganda zu machen; es wäre sogar sehr zu wünschen, daß dies geschähe.

Seinem Zwecke gemäß will Prof. Storck in dem Werke geben 1) ältere Objekte, entweder — wo diese, wie sie sind, sich zur Nachbildung eignen — in treuer Aufnahme, oder in einer Umbildung, mit Beseitigung etwaiger Zufälligkeiten, welche dem Gegenstande wohl in dem Auge des Liebhabers einen höheren Reiz geben können, aber doch nicht als nachahmenswerth dargestellt werden sollen; 2) neue Arbeiten, welche im Stile der Renaissance gedacht, aber doch schon für das Bedürfniß und das Auge unserer Zeit berechnet sind, also Proben der heutigen Renaissance. Jedes Heft soll zehn Blätter enthalten, deren jedes eine der zehn Stoffgruppen repräsentirt, die der Herausgeber angenommen hat: Gewebe, Leder, Holz u. s. w. So bringen die ersten Hefte eine gewebte Bordüre (modern), italienische Seidenstoffe, Lederkoffer mit Pressung (modern), zwei Buchdeckel, einen Schrank deutscher (niedersächsischer) Renaissance,

deutsche Intarsiaplatte, venezianische und böhmische Gläser, zwei Majolicateller, einen deutschen Kachelofen, einen modernen Marmorkamin, Details vom Grabmal des Vendramin, Goldschmiedornamente, silberne Buchbeschläge, deutsche Bronzeleuchter, eine Bronzeuhr, Motiv eines schmiedeeisernen Gitters, eiserne Thürbeschläge von 1580, Motiv eines italienischen Sgraffitofrieses, Motiv einer Wanddekoration (modern). Das Format ist so gewählt, daß jede Form auf's Genaueste durchgebildet werden kann, und die graphische Darstellung, im Schwarz- wie im Farbendruck, darf unbedingt als musterhaft bezeichnet werden. Wenn die weiteren Hefte diesen ersten gleichen, so ist damit ein Unterrichtswerk geschaffen, welches technischen Anstalten, Fachschulen u. s. w. ganz unentbehrlich und dem Gewerbestande überhaupt im höchsten Grade nützlich sein wird. —r.

Ed. Herdtle, Flächen-Verzierungen. Abth. II—IV. Hannover. Cohen und Risch. 2 Bde. Fol.

Von dem in Bd. VII, Nr. 9 dieser Blätter besprochenen Werke des Prof. Herdtle in Stuttgart ist seitdem, im Jahre 1870, die zweite Lieferung erschienen, welche 28 Blatt mit Mustern von alten Fußbodenfliesen enthält und eine Fortsetzung der ersten Lieferung bildet. Ob auch die hier dargestellten Fliesen aus dem Kloster Bebenhausen oder sonstwo herstammen, ist nicht gesagt. — Soeben wurden Lieferung III und IV desselben Werkes, die zweite Abtheilung desselben bildend, ausgegeben. Sie enthalten auf 50 Tafeln Zeichnungen von ebenso vielen Stoffmustern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts in natürlicher Größe, welche der Herausgeber theils nach den Originalstoffen gezeichnet hat, theils nach alten Nachbildungen derselben, wie sie auf Oelgemälden, Glasgemälden, an die Wände gemalt, auf Hintergründen von Schnitzaltären, auf geschnitzten und bemalten Figuren, auf Grabmälern in Stein, Bronze 2c., ja selbst auf alten Polsterstühlen, in Leder gepreßt, vorkommen. Solche Muster sind archäologisch und praktisch von gleichem Werthe, indem sie unsere Kenntniß von der alten Kunst bereichern, aber auch ohne weitere Umbildung von Fabrikanten von Möbelstoffen und Tapeten — und Ph. Haas in Wien und Gebr. Hochstätter in Darmstadt haben ähnliche Muster für solche Zwecke schon mit Glück verwendet — benutzt werden können. Zugleich sind sie zum Studium der Principien der Flächen-Dekoration im Allgemeinen von großer Wichtigkeit. Der Herausgeber hat das Hauptgewicht mit vollem Rechte auf die Zeichnung gelegt, weshalb die Lithographie in einfacher Linien-Manier völlig ausreicht. Doch sind die Farben, welche übrigens auch bei den Originalen vielfach wechseln, im Texte angegeben. Der Text enthält auch die näheren Angaben über die Orte, von welchen die dargestellten Muster entnommen sind. Die Zeichnung der Muster ist allem Anscheine nach stets richtig und charaktervoll. Diese zweite Abtheilung ist demnach eine willkommene Ergänzung zu den in Band X. Nr. 11 u. 17 dieser Blätter angezeigten Werken von Friedrich Fischbach und Dupont-Auberville. — Wie aus dem großen Maßstabe, in welchem alle Muster gehalten sind, ersichtlich, hat der Herausgeber besonderes Gewicht auch auf die Benutzung seiner Blätter als Zeichen-Vorlagen für Schulen gelegt, und in der That sind sie dazu vollkommen geeignet. R. B.

Die baulichen Alterthümer des Lippischen Landes. Von Otto Preuß, Geh. Justizrath. Detmold, Meyer'sche Hofbuchhandlung 1873. 8.

Diese Schrift ist ursprünglich nur für den engeren Bereich des Landes bestimmt. Der Verfasser, durch Herausgabe der Lippischen Regesten den Geschichtsforschern wohlbekannt, betrachtet auf einer antiquarischen Wanderung durch das Land die Baudenkmäler vorzugsweise im Lichte ihrer geschichtlichen Bedeutsamkeit; doch enthält das mit hingebender Liebe für den heimatlichen Boden und mit gründlichem Verständniß geschriebene Werkchen auch werthvolle Nachrichten über architektonisch hervorragende Bauten vom künstlerischen Standpunkte aus, so daß wir der Arbeit auch in weiteren Kreisen eine angemessene Beachtung wünschen. Die Mittheilungen beruhen zum größten Theil auf Autopsie, und wo nicht eigene Anschauung spricht, haben treffliche Handzeichnungen vom Hauptmann Hugo von Donop in Detmold und vom Pastor Emil Zeiß in Barntrup zur Aushilfe gedient. Indem wir auf diese Sammlung sorgfältiger Abbildungen hinweisen, welche Eigenthum der Landesbibliothek in Detmold sind, geben wir dem Wunsche Ausdruck, daß die für die Geschichte der Architektur inhaltreichen Blätter in Reproduktionen zu einem Album vereinigt werden möchten, dem die entsprechenden Stellen aus dem angezeigten Buche von Otto Preuß als erläuternder Text dienen könnten. Einer derartigen Veröffentlichung wird von Seiten der Landesbibliothek voraussichtlich keine Schwierigkeit entgegentreten.

Lionel v. Donop.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

An der Prager Kunstakademie, bekanntlich einer von der „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde" gegründeten und unterhaltenen Lehranstalt, hat seit dem Oktober v. J. die Wirksamkeit des neuen Direktors Herrn Jan Swerts aus Antwerpen begonnen, und die Schule verspricht unter seiner kräftigen Leitung einen neuen Aufschwung. Seit Januar dieses Jahres sind die Universitätsprofessoren Wilhelm Henke und Alfred Woltmann für die Vorlesungen über Anatomie und über Kunstgeschichte gewonnen worden.

Vermischte Nachrichten.

Aus Straßburg schreibt man der Köln. Zeitg.: „Im verflossenen Jahre ist man mit den Hauptreparaturen der Bombardements-Beschädigungen am hiesigen Münster fertig geworden, so daß der altehrwürdige Bau in seiner früheren Gestalt wieder dasteht. Man geht gegenwärtig damit um, über dem hohen Chore, dessen äußerer Aufbau ausschließlich der Dachkonstruktion ungefähr in der Höhe der Dachfirste des Hauptlangschiffes des Münsters abschloß, einen neuen, dem Charakter des Ganzen entsprechenden Aufbau herzustellen. Augenblicklich ist derselbe im Modell in natürlicher Größe in Holz aufgesetzt; das Sparrenwerk ist mit Brettern bekleidet und auf diese ist die später dem Bauwerk zu gebende Façade aufgemalt. Diese Malerei giebt auf einem massiven Unterbau einen hohen Umlauf aus Rundbogenfenstern, deren Gewände einfache Säulen bilden; darüber ist ein zurücktretender Aufsatz mit Zahnschnitt angebracht, an welchen sich, durch ein Gesimsband vermittelt, das sechsseitige Spitzdach anschließt, auf jeder Seite mit einem den übrigen gleichen Dachfenster versehen. Die Spitze schließt in einer Kugel ab. Die Malerei des Modells ist in den Farben des Vogesensandsteines gehalten und macht einen außerordentlich befriedigenden Eindruck, indem es dem ganzen Bau des Münsters, abgesehen von dem fehlenden zweiten Thurme, ein bisher vermißtes Etwas verleiht, dessen Mangel den Beschauer dieses Riesenbaues mit an die Unvollständigkeit desselben gemahnte."

Wiener **Votivkirche.** Das Baukomité der Votivkirche in Wien hat kürzlich in einer unter dem Vorsitze des Protektors Erzherzog Karl Ludwig abgehaltenen Sitzung über eine Reihe von Vorlagen, betreffend die innere Einrichtung der Kirche, Beschlüsse gefaßt, bei deren Ausführung das Exekutiv-Komité, unter dem Vorsitze des Statthalters von Niederösterreich, an dem Plane festhalten wird, diese Einrichtung bis zum Frühjahre 1877 zu vollenden, so daß dann womöglich am 24. April, dem Jahrestage der Grundsteinlegung, die Einweihung der Kirche erfolgen kann. Die Herstellung der Altäre (Hoch- und Seitenaltäre) wurde nach den Plänen der Bauleitung bewilligt, und es wird sofort mit österreichischen Firmen die Offertverhandlung eröffnet werden. Bezüglich der Glasmalereien, und zwar des Rosettenfensters in der Hauptfaçade, des der Gemeinde Wien vorbehaltenen großen Kreuzschiff-Fensters und der 26 Hochschiff-Fenster ist die Bestellung mit zwei Offerenten — in Wien und Innsbruck — eingeleitet. Der Antrag, die Herstellung der Orgel der Firma F. Walker und Komp. in Ludwigsburg zu übertragen, wurde genehmigt. Bezüglich der künstlerischen figürlichen Ausstattung (al fresco) der Chorwände im Presbyterium schied das Komité einen Betrag aus und beschloß auf Grund der von der Bauleitung vorgelegten Probemuster einer in einfacherem Stile gehaltenen polychromen Ausstattung die möglichst einfache Ausführung der Polychromirung der Deckengewölbe mit Berücksichtigung einer künstlerischen Ausführung der in die Polychromirung einzusetzenden Figurenbilder.

* **Zweite österreichische Expedition nach Samothrake.** Prof. Conze wird in Begleitung des Prof. Hauser im Frühling d. J. eine zweite Reise nach Samothrake unternehmen, zu welcher die Mittel von der österreichischen Regierung bewilligt sind. Als Hauptresultate der früheren Expedition stehen zwei der alexandrinischen Zeit angehörige Bauten fest: ein Rundbau, durch Prof. Niemann aufgenommen, und ein dorischer Prostylos mit eingezogener Nische an der südlichen Schmalseite, welcher wahrscheinlich dem Kabirendienst geweiht war. Letzteren Bau hat Prof. Hauser aufgenommen. Die Ergebnisse der ersten Expedition werden demnächst in einem mit 60—70 Tafeln illustrirten Werke ihre Publikation finden. Die Hauptaufgabe der bevorstehenden Reise ist nun die Ausgrabung einer dritten, westwärts von den oben genannten Bauten gelegenen Ruinenstätte, an welcher man das Hauptheiligthum des samothrakischen Mysteriendienstes vermuthet. Die bisher zu Tage liegenden Kalksteintrümmer, dorischen und nicht dorischen Stils, weisen auf einen Bau aus einer um Weniges älteren Zeit hin, als diejenige ist, welcher die beiden andern, in Marmor ausgeführten Bauten angehören. Die Schwierigkeiten werden bei der bevorstehenden Ausgrabung jedenfalls so große sein, wie bei der Aufdeckung jener beiden Objekte zusammengenommen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Paris, 20. Januar 1875.

Das Hotel des Ventes ist das ganze Jahr hindurch sehr belebt. Aber die eigentliche Glanzperiode fällt von Dezember bis Februar. In diesem Zeitraum besteht das Publikum nicht aus schmierigen Trödlern, raffinirten Auvergnaten, herumschnüffelnden Wiederverkäufern, müssigen Tagedieben, marchandes à la toilette, Damen vom „Stand", die eine kleine Bude im „Temple" verproviantiren möchten: in den genannten drei Monaten wird das Hotel des Ventes zu einem der reichhaltigsten Museen der Welt, in dem die kostbarsten Kleinode, Bilder, Bronzen, Porzellane, Waffen, Möbel u. s. w. an enthusiastische Liebhaber weit über den reellen Preis verkauft werden. Nicht nur aus Paris langen die Liebhaber an, wenn die Zeitungen die Auktion irgend einer Sammlung wochenlang im Voraus verkündet haben. London, Brüssel, Amsterdam, manchmal Berlin, öfters Amerika stellen ihr Kontingent, und der Kampf, der mit unzähligen Tausendfrankennoten geführt wird, gewinnt einen internationalen Anstrich. Es giebt Tage, an denen bei einer Million in Baarem in der Kassa des commissaire-priseur liegt, denn man zahlt Alles komptant und sofort. Es ist seltsam zuzusehen, wie das kleine schmächtige Männchen, das sich seit zwei Stunden tief versunken auf dem Holzstuhl dort in der Ecke konzentrirt hat, aus dem defekten, eine Reihe ehren- und mühevoller Dienstjahre aufweisenden Rock ein ungeheueres Paket Bankbillette hervorzieht und mit sichtlicher Genugthuung dem Ausschreier ein Familienvermögen in die Hand drückt und dafür ein Porträtbildchen oder eine Statuette in Empfang nimmt. Ja wer sich überzeugen will, daß es noch wirkliche fanatische Kunstliebhaber giebt, der gehe einen Januarnachmittag in's Pariser Hotel des Ventes. Es sind da keine Millionäre, welche von ihrem wohldotirten Budget so und so viel auf Ankäufe von Kunstwerken verwenden — keine Spekulanten, welche die Bilder eines momentan unberücksichtigten Malers kaufen, mit der Aussicht, dieselben en hausse wieder an den Mann zu bringen, grade wie man mit einem aufbesserungsfähigen Papier verfährt. Der richtige „Amateur" ist arm oder vielmehr geizig, von grausamer Sparsamkeit, wenn es sich um andere „Bedürfnisse" handelt als den Ankauf einer Rarität. Er bewohnt nicht selten eine Dachstube, und wenn er, was oft vor-

kommt, nicht verheirathet ist, sieht man ihn oft philosophisch die zähnefesten Beefsteaks irgend einer Studentenkneipe kauen. Sein äußeres Aussehen ist oft Mitleiden erregend und milde Seelen könnten sich versucht fühlen, dem Manne, der eben in der Rue Drouot 10, 15, 20 Tausend Franken auf den Tisch niederlegte, einen Sou in die Hand zu drücken.

Aber welch ein Prunk, welch eine Herrlichkeit in seinem bescheidenen Logis! In jeder Ecke ein Meisterwerk, an den Wänden lauter Bilder, wie das Louvre sich dieselben wünschen könnte. Der Sessel, auf dem sich der Besucher niederläßt, war die zehnjährige Beschäftigung eines römischen Kunsttischlers, auf der Kredenz stehen Pokale, welche den ältesten venezianischen Familien beim Schmause dienten, und in irgend einem Winkel steht das seltenste Kleinod. Diese fanatischen „Amateurs" sind es, welche während der letzten Jahre die Preise der Kunstgegenstände so fürchterlich in die Höhe getrieben haben; denn selbst die Spekulation, welche sich der Sache allerdings bemächtigte, entstand nur aus der Hoffnung, die theuer erstandenen Sachen noch theurer zu veräußern. Diese Antiquare nun haben im Laufe dieser Woche zwei gute Tage gehabt. Man veräußerte nämlich allerhand aus dem Ruin des ehemaligen „Hotel Saint Paul" gerettete Gegenstände. Diese altehrwürdige Residenz der französischen Könige, namentlich Ludwig des Elften, hatte harte Tage zu durchleben, seitdem sie in Privatbesitz überging und den Vermögensverhältnissen ihres Besitzers durch dick und dünn folgen mußte. Das „Hotel Saint Paul" erhebt sich am Quai, welcher denselben Namen trägt, hinter dem Stadthause und gegenüber der imponirend architektonisch strengen île St. Louis, dem klassischen Sitz der alten parlamentarischen Aristokratie, der Kammerpräsidenten, maîtres des requêtes, Anwälte u. s. w., des ganzen richterlichen Apparates der alten Monarchie. Hinter dem Garten des Hotels finden wir die Kuppel der Kirche St. Antoine, und am Fuße unter dem Quaidamme fließt die Seine nicht mehr grau und schmutzig wie unter der Brücke Heinrich IV., sondern grün oder blau, wie ein sich zwischen Fluren und Wiesen dahinschlängelnder Strom.

Dieses historische Gebäude — ein wahres Kleinod gothischer Architektur — bietet nun seit einer Reihe von Jahren das Bild heillosester Verwahrlosung. In den Hofräumen wächst Gras, keine einzige Scheibe ist ganz geblieben, und wenn der Wind bläst, so klappern gar unheimlich die halb aus den Angeln gerissenen Fensterläden gegen das Einbruch drohende Mauerwerk. Wer an dem Quai Saint Paul vorübergeht, kann sich eines Gefühles der Traurigkeit nicht erwehren, und der Fremde fragt mit Erstaunen, wie es möglich ist, daß mitten im civilisirten Paris sich eine solche Ruine dem Auge bieten kann! Vor 15 Jahren war es allerdings mit dem Hotel St. Paul anders bestellt. Der Besitzer, Graf Lavalette, hatte es fürstlich und im mittelalterlichen Stil, also mit dem Baustil harmonirend, ausgestattet. In den weiten Räumen hatte er außerdem eine Sammlung von Kupferstichen und Holzschnitten angelegt, deren Bedeutung man in ganz Europa kannte.

Es wurden da prunkvolle Soiréen organisirt, bei welchen das Elite-Publikum, das gewohnt ist, seine Zerstreuungen im Faubourg Saint Germain oder in den neuen Quartiers zu suchen, sich konsequent einfand. Der einsame Quai und die engen Straßen des handeltreibenden Marais waren an diesen Abenden mit einer doppelten Reihe Equipagen mit feurigen Gespannen besetzt, und in dem Rittersaal des alterthümlichen Hotels machte der Herr des Hauses die Honneurs, wie irgend, vom Kostüm abgesehen, ein Lavalette des 16. oder 17. Jahrhunderts! Aber die Quelle, welche diese kostspieligen Herrlichkeiten speiste — versiechte, nach und nach zerstoben nach allen Richtungen der Windrose zuerst die herrliche Kupferstich-Sammlung, dann der größte Theil des Mobiliars, und zum Schluß blieb das Gebäude dem gegenwärtigen traurigen Zustande überantwortet. Der letzte Rest der in dem Bau noch vorhandenen Raritäten wurde nun im Laufe dieser Woche im Hotel des Ventes veräußert, und alle Antiquare gaben sich im Saal B Rendezvous in der Meinung, es werde da manchen Leckerbissen für sie zu schnappen geben. Aber die Herren kamen diesmal zu kurz, denn es kam allerhand weder seltener, noch kostbarer Unrath unter den Hammer. Die „pièce de resistance" der ganzen Auktion war eine Reihe von Schlitten in der früher so beliebten Gestalt eines Löwen oder Delphins, dessen Kopf eigentlich den Kutschbock bildet und auf dessen Rücken die Sitze angebracht sind. Diese kleinen graziösen Vehikel (meistens im Stile Marie Antoinette) befanden sich aber in einem so defekten schmierigen Zustande, daß nur ein Trödler daran seine Freude haben konnte. Und ein solcher Brocanteur erstand auch die famosen Schlitten, um derentwillen in den Journalen so viel Reklamelärm geschlagen wurde. Auch Rüstungen und alterthümliche Möbel kamen zum Verkaufe, aber die Amateurs hatten an der Sache alle Lust verloren — die Auktion war eine verfehlte und da war eben nicht zu helfen. Das einzige günstige Resultat der „Operation" wird vielleicht sein, daß die öffentliche Aufmerksamkeit dem Hotel am Quai Saint Paul wieder zugewendet ist. Vielleicht findet sich der Besitzer irgend einer Privatsammlung, wie es deren ja so viele giebt, der sich verlockt fühlt, statt draußen in der Avenue de Courcelles, wie es die Mode vorschreibt, ein banales, alltäglich gewordenes Hotel bauen zu lassen, das alte Palais der Könige von Frankreich zu restauriren und demselben die doppelte Bestimmung eines fürstlichen Wohn-

hauses und zugleich eines geschichtlichen Museums zu vindiciren. Der Betreffende würde damit nicht nur von außerordentlicher Intelligenz und feinem Kunstgefühle zeugen, er würde sich auch um die Stadt Paris in ernster Weise verdient machen.

Paul d'Abrest.

* Der Photograph **Paolo Lombardi** in Siena hat eine Sammlung von gegen 800 Aufnahmen sienesischer Kunstwerke, sämmtlich in seinem Atelier ausgeführt, veröffentlicht, deren Verzeichniß uns vorliegt. Es befinden sich darunter außer den hervorragenden architektonischen Denkmälern der Stadt eine Reihe von Gemälden aus den Kirchen, der städtischen Galerie und dem Palazzo Pubblico. Wer nicht das Glück gehabt hat, diese Werke selbst an Ort und Stelle studiren zu können, lernt auf diese Weise einen Simone Martini, Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Taddeo Bartoli und die späteren Meister der Renaissance, einen Matteo di Giovanni, Vecchietta, Pacchia, Beccafumi, namentlich aber Soddoma vollauf in den trefflichsten Nachbildungen kennen. Ein Beweis dafür, daß Lombardi seine Aufnahmen nicht etwa nur aus geschäftlichen Rücksichten, sondern auch aus wirklicher Kunstliebe und warmem Interesse für die Sache veranstaltet, liegt wohl darin, daß er z. B. die technisch höchst schwierigen und geschäftlich aussichtslosen Aufnahmen nach dem großen Dombilde des Duccio u. a. dergl. versucht hat. Unsere Leser wird es ferner interessiren, zu hören, daß der Photograph soeben damit beschäftigt ist, das an Kunstwerken so reiche Städtchen S. Gimignano durch umfassende Aufnahmen der Kunstwelt zugänglich zu machen.

Galerie Salamanca. In der vergangenen Woche ist zu Paris wieder ein Theil der Gemäldesammlung des spanischen Banquiers Salamanca versteigert worden. Ein anderer Theil, und wohl der bessere, dieser besonders an spanischen Meistern reichen Sammlung ist bereits im Jahre 1867 öffentlich verkauft worden, und dieser Verkauf machte damals in der Kunstwelt großes Aufsehen. Die bei der zweiten Versteigerung erzielten Preise haben nicht ganz den gehegten Erwartungen entsprochen. Unter sechs Bildern von Murillo aus seiner ersten Zeit haben nur zwei beträchtliche Preise erzielt, nämlich „Hiob und seine Frau" 20,000 Frcs. und „die h. Rosa von Lima" eben so viel, die übrigen sind zu verhältnißmäßig geringen Preisen weggegangen. Bilder von Zurbaran und Ribera gleicher Maßen; zwei Porträts von Velazquez wurden, das einer Dame mit 17,000 Frcs., das eines Kardinals mit 19,000 Frcs. bezahlt; andere Bilder dieses Meisters mit viel geringeren Preisen. Ein Porträt von Goya 5300 Frcs., von demselben „eine Procession" 5100 Frcs. und ein „Stiergefecht" 7500 Frcs. Von Rubens „der Zorn des Achilles" 20,000 Frcs. Thierstücke von Snyders 5800, 6200, 6300 und 4650 Frcs., zwei Porträts von van Dyck 2500 und 4500 Frcs., ein Reiterbild von Peter de Hooghe 6000 Frcs. Ein Altarbild mit Flügeln, angeblich von Albrecht Dürer und angeblich einstmals im Besitze von Karl V., 6600 Frcs. Die übrigen Gemälde waren weniger bedeutend und zum Theil mindestens zweifelhaft; sie sind demgemäß nur mit geringen Preisen bezahlt worden.

Zeitschriften.

The Academy. No. 143.
Sixth winter-exhibition of old masters at the Royal Academy, von Sidn. Colvin. (Forts.) — Jean François Millet. — Art sales.

L'art universel. No. 24.
Le nouvel opéra, von Louis Gonse. (Fortsetzung.) — Franç. Millet. — Notes pour servir à l'histoire de l'art, von Ch. Ruelens. (Forts.) — L'architecture moderne.

Journal des Beaux-arts. No. 2.
Les nouvelles peintures de l'hôtel de ville de Bruxelles — Vente de la collection Sanford. — Notes supplémentaires sur F. van de Kerkhove. — Hôtel de ville à Saint-Nicolas, concours.

Christliches Kunstblatt. 1875. No. 1.
Schnorr's himmlisches Jerusalem. (Mit Abbild.) — Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwickelung der Kunst, von L. Gerlach. — Von der Kirche St. Nicolai zu Hamburg.

Das Kunsthandwerk. 5. u. 6. Heft.
Tisch, Nürnberg, 17. Jahrh.; Deckelkrug aus dem österreich. Museum, um 1700; Schrank aus dem Nationalmuseum in München, 17. Jahrh.; Schrift und typogr. Verzierungen aus „Hieronymi comm. in bibliam", Venedig 1497; Thürklopfer aus Bronce, 16. u. 17. Jahrh.; Bordüre aus dem hist. Museum in Dresden, 17. Jahrh. — Goldene Schale von Breda, Kirchberg, 16. Jahrh.; Herkulesbrunnen zu Augsburg um 1600; Geldtruhe aus dem Nationalmuseum in München, 16. Jahrh.; Texteinfassung, 15. Jahrh.; Goldgrunddessin, Olmenhausen, 15. Jahrh.

Kunstkronijk. 21.—24. Heft.
De beeldende kunst in Denemarken, gedurende de laatste kwarteeuw, von A. W. Stellwagen. (Fortsetzung u. Schluss.) — De kunst en hare roeping.

Kunst und Kunstgewerbe. No. 5—8.
Die Entwickelung des gewerblichen Lebens in Bayern, von Kuhn. (Fortsetzung u. Schluss.) — Nürnberg: Aus der Mustersammlung des bayer. Gewerbemuseums. — Berlin: Zum Musterschutz. — Die Schlösser und Schlüssel der Römer von A. v. Cohausen. — Brünn: Die gewerblichen Fachschulen in Oesterreich. — Japanesisches Papier. (Schluss.) — Geschichte der Tapetenmalerei, von P. Gentili. — Nürnberg: Merkel'sche Stiftung. — Berlin: Deutsches Gewerbemuseum; die deutsche Commission für die Weltausstellung in Philadelphia. — Zur Entwickelung der Weberei, von Fr. Fischbach. — Berlin: Vortrag des Hrn. Dr. Grothe. — Wien: Medaillen der Ausstellung. — London: Fortschritte des Kunstunterrichtswesens in England.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 112.
Die Weihnachts-Ausstellung im österr. Museum, von J. Falke.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri. Herausgegeben von L. Dietrichson. Stockholm, Fritze. 1. Heft.
Program. — Nägra ord om den bildande Konsten i Sverige, dess forntid och dess framtid, von L. Dietrichson. — „Dopet", orginaletsning af G. von Rosen. (Mit Abbild.) — „Nubisk flicka", aqvarell af E. Landgren. (Mit 1 Aquarell-Lithographie und 2 Holzschn.) — „Othryades", staty i bränd lera af J. T. Sergell. (Mit 1 Photolithographie.) — „Sjöjungfrur", grupp af J. Börjesson. (Mit Abbild.) — En antik Naeve faegter, von J. Lange. (Mit Abbild.)

Berichtigung.

In unserer Notiz über das Michelangelo-Jubiläum, Kunst-Chronik Nr. 16, Sp. 252, ist zu lesen: 6. März (statt: 10.) — Bei dieser Gelegenheit sei auch berichtet, daß die öffentlichen Festlichkeiten, welche aus Anlaß dieses Jubiläums in Florenz stattfinden sollen, der Jahreszeit wegen auf den September verschoben sind.

Inserate.

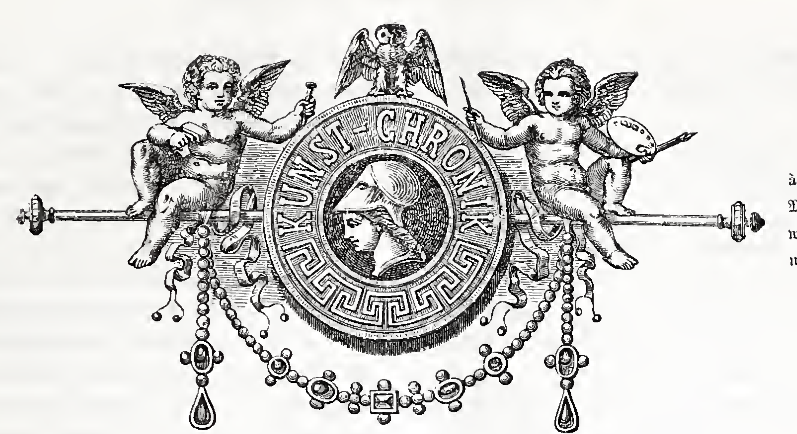
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

19. Februar



Nr. 19.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Säcularfeier Michelangelo's.

Florenz, 15. Februar 1875.

Am 6. März d. J. feiern wir den 400jährigen Geburtstag des Michelangelo Buonarroti. Wie Ihre Leser bereits wissen, sind die öffentlichen Festlichkeiten auf den September verlegt, nicht nur der Vorbereitungen, sondern vornehmlich der Jahreszeit wegen. Das ganze Programm ist noch nicht festgestellt. Wir wissen nur, daß im Herbst hier der italienische Architekten-Kongreß stattfinden wird. Auch soll dann der David des Michelangelo, der von der Piazza della Signoria nach der Akademie geschafft wurde, in seiner reichen Aedicula, welche eben dafür errichtet wird, dem Publikum wieder sichtbar gemacht werden. Ferner soll Kastell Caprese, Michelangelo's Geburtsort, eine Inschrifttafel erhalten und die Casa Buonarroti mit Fresken und Sgraffiten von der Hand der besten florentinischen Künstler ausgeschmückt werden.

Um aber ein bleibendes Andenken der Feier zu gründen, beschloß das Municipium vor Allem, die Papiere und das Leben Michelangelo's herauszugeben. Mit der ersteren Aufgabe wurde Cav. Gaetano Milanesi, mit der zweiten Commendatore Aurelio Gotti, Direktor der florentiner Galerien, betraut. Beide Publikationen sind nahezu fertig und können wohl der allgemeinsten und freudigsten Aufnahme sicher sein.

Ich verdanke es der Zuvorkommenheit der eben genannten Gelehrten, den Lesern der Zeitschrift schon heute einen kurzen Einblick in die beiden Werke verschaffen zu können.

Gotti giebt in der Vorrede seines Buches die Beweggründe an, welche ihn zur Abfassung seiner neuen Lebensbeschreibung Michelangelo's bestimmten. Er sagt: „Im Archive der Familie Buonarroti wurden zahlreiche auf das Leben und die Werke des großen Künstlers bezügliche Dokumente eifersüchtig zurückbehalten. Obgleich der Consigliere Cosimo Buonarroti diese Dokumente und überhaupt das ganze Familienarchiv testamentarisch der Stadt Florenz vermacht hatte, so war doch die Sammlung der Buonarroti, wie das Archiv, mit so vielen Klauseln umgeben, daß die Wünsche derjenigen nur schwer zu befriedigen waren, denen Condivi und Vasari, die Zeitgenossen des Meisters, die noch nicht den skrupulösen und kritischen Sinn der späteren Zeit besaßen, nicht genügten." Gotti wurde die günstige Gelegenheit, die Papiere einzusehen, nun in vollem Umfange zu Theil. Darauf gründet er seine neue Lebensbeschreibung des Michelangelo. Zugänglichmachung der neu erschlossenen Quelle ist deren Hauptzweck. „Indem ich (fährt der Autor fort) die Funde im Archive der Buonarroti mit Condivi's und Vasari's Nachrichten verwob, war Einfachheit der Darstellung meine erste Pflicht, ohne jede Ausschmückung und Deutelei. Wir wissen ja Alle, daß die Größe eines solchen Mannes am klarsten aus seinen Werken und eigenen Schriften hervorleuchtet. Darum habe ich immer, wenn mir seine oder seiner Zeitgenossen Worte zu Gebote standen, die Dokumente ganz oder im Auszuge für sich selbst reden lassen."

Soweit ich nach den mir vorliegenden Aushängebogen urtheilen kann, hat Gotti, indem er sich streng an diesen Grundsatz hielt, doch die Trockenheit, welche solchen rein objektiven Darstellungen oft eigen ist, glücklich

zu vermeiden gewußt. Die Darstellung hat einen schönen Fluß und läßt ihren musivischen Ursprung nicht erkennen.

Eines der Hauptkapitel, in dem die bürgerlichen Tugenden Michelangelo's am glänzendsten hervortreten, ist dasjenige, welches die Flucht des Meisters nach Venedig und seine Rückkehr nach Florenz schildert. Es ist ein wahres Meisterstück und von größtem Interesse. Der Autor las es neulich hier in einer gelehrten Gesellschaft vor und erzielte damit ungetheilten Beifall.

Gotti's Werk umfaßt 2 Bände in 8^{0} von schöner Ausstattung. Holzschnitte an der Spitze jedes Kapitels, ein unedirtes Porträt Michelangelo's und eine ebenfalls unedirte Zeichnung der Kuppel von S. Peter dienen ihm als Illustrationen.

Die von Cav. Milanesi gesammelten und herausgegebenen Papiere umfassen 478 Briefe, und zwar:

45 Briefe an den Vater,
78 „ „ „ Bruder Buonarroto,
12 „ „ die Brüder Gian-Simone u. Gismondo,
205 „ „ den Neffen Leonardo,
138 „ „ Verschiedene.

Der Sammlung werden als Beigaben der Christus in der Minerva, die Pietà, das Grabmal Julius II. und die Façade von S. Lorenzo, sowie einige Erinnerungen an Michelangelo beigefügt werden. Die Ausstattung des Werkes ist, conform der Lemonnier'schen Ausgabe der Briefe Michelangelo's, in 4^{0}. Ich weiß, daß Milanesi zur Ergänzung desselben in nicht ferner Zeit in minder glänzender Ausstattung 1200 Briefe von Zeitgenossen an Michelangelo zu publiciren gedenkt. In diese Sammlung werden dann auch wohl die aus Anlaß der Säcularfeier erscheinenden Briefe des Meisters wieder aufgenommen werden.

Jacopo Cavallucci.

Arthur Fitger, der Jüngste der Maler-Dichter.

Sind in erster Linie natürlich die Spalten dieser Zeitschrift den Werken der bildenden Kunst gewidmet, so haben sie sich doch den Aufsätzen über die Künstler selbst und ihr Leben stets ebenso bereitwillig geöffnet. Es mag darum nicht unpassend sein, auch einmal in ihnen darzustellen, wie sich der bildende Künstler zugleich in anderen Werken als denen seines gewählten Lebensberufs zum Ausdrucke bringt.

Eine an's Wunderbare grenzende Vielseitigkeit des Talentes kennzeichnet bekanntlich die großen Meister der Renaissance, insbesondere die Italiener. Lionardo da Vinci begnügte sich, wie wir wissen, nicht damit, die Fülle seiner Gedanken allein in Farben ausströmen zu lassen, er war hochbedeutend als Bildhauer, Architekt, Ingenieur und Kriegsbaumeister, Mechaniker, Mathematiker, Physiker und Anatom; überdies dichtete er und spielte wundervoll die Laute, und endlich war er noch trefflicher Fechter, Reiter und Tänzer und von edelster Schönheit. Michelangelo stand fast in all jenen Künsten und Wissenschaften mit ihm auf gleicher Höhe; auch Raffael baute und modellirte; Alberti war vollends ein Universalgenie ersten Ranges, und daß ebenso auch unser Dürer baute, Festungswerke schuf, in Holz schnitzte und in Kupfer stach, ist zur Genüge bekannt.

Künstler von solch allumfassender Kraft und Größe hat es seitdem nicht wieder gegeben. Waren auch die Späteren in einem Kunstzweige noch so sehr Meister, so erhoben sie sich in andern doch nur selten über einen talentvollen Dilettantismus. Höchstens in ganz Naheliegendem spürte man auch wohl die echte Meisterhand, wie das z. B. die Bauten und Skulpturen Schlüter's, die Bilder Schinkel's bekunden. Aber keiner unserer modernen Künstler ist noch außerdem etwa ein Musiker, Ingenieur, Mathematiker, Anatom u. s. w. von Bedeutung gewesen.

Nur in einem Einzigen haben sich in unserem Jahrhundert verschiedene Maler nebenbei hervorgethan, nämlich — als Dichter, und zum Theil in einer Weise, daß man kaum weiß, wem der erste Lorbeer gebührt.

Eine eingehende Kritik dieser Maler-Dichter und ihrer Poesien wäre allerdings in dieser Zeitschrift nicht am rechten Orte, wohl aber der Versuch, nachzuweisen, wo und wie bei ihnen der Poet am meisten seine innere Malernatur ausspricht und in dieser schaut, fühlt und dichtet.

Ein solcher Versuch, der hier weder unpassend noch uninteressant wäre, erforderte indeß jedenfalls ein tieferes Eingehen und umfassenderes Ausbreiten des Stoffes, als der Raum dieses Blattes und das Gleichgewicht seiner Artikel erlauben dürfte. So sei denn hier nur flüchtig angedeutet, was andern Orts auszuführen vorbehalten bleiben mag.

Wenn wir, uns auf Deutschland beschränkend, Salomon Geßner und den in der Literaturgeschichte unter dem Namen des „Maler Müller" Bekannten als noch vorzugsweise dem vorigen Jahrhundert angehörend unberücksichtigt lassen, so sind es im gegenwärtigen zunächst fünf Maler, die sich auch als Dichter einen wohlverdienten Namen erworben haben. Sie alle kennt und schätzt die Welt ungleich mehr in dieser Eigenschaft als um der Werke ihres Pinsels willen. Vorzugsweise sind diese Maler-Dichter Lyriker und Epiker und haben sich nur ausnahmsweise dem Drama zugewandt.

Der früheste derselben und in der neueren Literaturgeschichte bekannteste ist August Kopisch, darauf folgt Robert Reinick, sodann Adalbert Stifter, diesem Julius Große und endlich Hugo von Blomberg.

In Kopisch's Dichtungen bekundet sich das eigentlich

malerische Element vielleicht am wenigsten, aber welch trefflicher Erzähler, welch lebendiger, bald tief ernster, bald behaglich humoristischer Darsteller der Dichter des „Trompeters Tod" und des „Vater Noah" ist, weiß jeder Gebildete unter uns. Die liebenswürdigste, reinste und heiterste Natur blickt aus Reinick's seelenerquickenden Liedern, die alle so frisch, fromm und fröhlich sind, daß uns das Herz dabei aufgeht. Auch wirkliche Künstlerlieder hat er gesungen und manches Fest der Musenjünger dadurch verschönt und gehoben. Und dennoch ist fast kein einziges Gedicht dabei, dessen Art den eigentlichen Beruf seines Sängers verriethe, das also gerade in der liebevoll eingehenden Darstellung der malerischen Erscheinung seinen eigentlichen Schwerpunkt hätte. Er ist eben durch und durch Lyriker.

Das malerische Element tritt uns dagegen in den Dichtungen von Julius Große, obwohl er schon früh den Pinsel mit der Feder vertauschte, in wahrhaft bedeutsamer Weise entgegen, und namentlich seine Naturdarstellungen, z. B. in seinen Epen „Gundel vom Königssee", „das Mädchen von Capri", „Tamarena" u. s. w. sind oft geradezu meisterhaft und wie mit Farben voll Leben und Leuchtkraft geschaffen.

Adalbert Stifter gar läßt das malerische Element in einer Weise vorherrschen, daß oft weder das Fortschreiten der Handlung, noch die Charakterschilderung der Personen dagegen aufkommen können, aber in seinen „Studien" sind die landschaftlichen Naturbilder mit der geist- und liebevollen Wiedergabe aller Lichter und Schatten, aller Uebergänge und Lokaltöne, der Linien und Formen, der Land- und Luftstimmung in Wahrheit echte Studien ihrer Art und von einer Treue und einem Leben, als ob sie ein Künstler wirklich im unmittelbaren Anschauen der Natur niedergeschrieben habe, obschon freilich gleich dem Vorigen auch er so früh den Pinsel niederlegte, daß er kaum noch unter die Maler gerechnet werden dürfte.

Der erst vor einigen Jahren verstorbene Hugo von Blomberg dagegen ist wieder ganz Erzähler und Sänger, und seine Balladen und anderen Poesien, mögen sie sich auch weniger durch Originalität auszeichnen, gehören zum Feinsten und Formvollendetsten, was unsere Zeit hervorgebracht hat, aber ohne gerade in ihrem Verfasser den bildenden Künstler zu verrathen.

Zu diesen Fünfen hat sich nun in den jüngsten Tagen ein Sechster gesellt, in dessen hochbedeutenden Dichtungen eine echte Maler- und Dichternatur sich auf eine so innige und harmonische Weise deckt und vereint, wie wir es bei Keinem der Vorhergehenden sehen. Dies ist der Historienmaler Arthur Fitger, geboren zu Anfang der vierziger Jahre zu Delmenhorst, einem kleinen Landstädtchen im Oldenburgischen. Es ist nur einige Meilen von Bremen entfernt, das er nunmehr zum dauernden Aufenthalt gewählt hat, nachdem München, Antwerpen und Rom die Stätten seiner künstlerischen Entwickelung gewesen waren. Anfänglich sich zur herben und strengen Weise des Cornelius neigend, darauf ein entschiedener Nachahmer Genelli'scher Formenbildung, schlug er endlich seinen eigenen Weg ein und bildete sich nun, vorzugsweise begeistert durch Rubens und die Venezianer, zum tüchtigen Koloristen aus. Seine Formenbildung ist üppig, weich und voll, aber oft über der Farbe vernachlässigt, diese jedoch ist so kräftig und gesund, so blühend und leuchtend, daß man gern die einzelnen Mängel jener darüber vergißt. Seine Erfindungsgabe aber ist reich quellend und echt poetisch, und endlich sein Kunstgebiet vorzugsweise das phantastische. Ein Fischerboot, von schönen Meerweibern überfallen; die Gestalt der deutschen Sage, als greise Frauengestalt in öder Haidelandschaft, sinnend auf einem Hünengrabe sitzend; nackte lustige Kinder, sich zwischen einer Fülle von Land- und Meeresprodukten tummelnd, eine Art von Abundantiabild; Erlkönigs Töchter im abendlichen Reigentanz; ein figurenreicher toller Hexenzug; Barbarossa's Erwachen, mit welchem Bilde Fitger einen wahrhaft durchschlagenden Erfolg hatte: Dies und Aehnliches sind seine Lieblingsstoffe.

Doch diesmal haben wir es weniger mit dem Maler als mit dem Dichter zu thun, und als solcher tritt er uns plötzlich in einer Bedeutsamkeit entgegen, die ihn sofort den Besten unserer Gegenwart und unserer Nation anreiht.

„Fahrendes Volk" lautet der seltsame, nach unserer Ansicht nicht eben glücklich gewählte Titel seiner mannigfaltigen Dichtungen, die in der Schulze'schen Verlagshandlung in Oldenburg in geschmackvoller Ausstattung jüngst erschienen sind und ein ziemlich starkes Bändchen ausfüllen. Eine reiche, buntwechselnde Sammlung ist es. Wohl schlagen viele derselben gar frische und fröhliche, selbst übermüthige Weisen an, daß wir sie immerhin als leicht dahinziehendes fahrend Volk gelten lassen können; dann aber treten uns wieder so tiefernste, gedankenschwere oder wahrhaft erhabene Gebilde entgegen und wir vernehmen so herzdurchzitternde Klänge aus Tiefen und Höhen, daß uns wahrlich Nichts ferner liegt, als dabei an „Fahrendes Volk" zu denken.

Doch lassen wir den Titel und wenden uns zum Inhalt, wobei wir nur bedauern, daß uns zur vollen Würdigung desselben in diesen Blättern der Raum fehlt.

Schon die erste Abtheilung der Sammlung, von ihm mit Recht „Credo" überschrieben, verdiente ein tieferes Eingehen, da wir gerade hier die inhaltschwersten und bedeutendsten Dichtungen vor uns haben. Sein Credo stützt sich zwar nicht auf das geoffenbarte Wort christlichen Glaubens, sondern wurzelt vielmehr in der andern großen Offenbarung, welche uns die Heroen der

Naturwissenschaft errungen und verkündet haben. Die neue Zeit- und Weltanschauung ist es, auf deren Höhen wir geführt werden, und es ist dort wieder in erster Linie das große Gesetz vom allwaltenden Kampf um's Dasein, mit dem der Dichter uns aber auf wohlthuende Weise dadurch versöhnt, daß er es zugleich als Träger der durch die ganze Natur ausgegossenen und ausgesprochenen Moral hinstellt und diesem Gesetze, um mit den trefflich bezeichnenden Worten eines geistvollen Kritikers zu reden, „diesem Gesetze ist ihm selbst der Gottesbegriff unterworfen. So wenig ein Volk sich anmaßen darf, den einzig wahren Gott zu haben, eben so wenig darf ein Zeitalter sich unterfangen, seinen Gott und seine Ideale als ewig bleibend darzustellen. Aber jede Wandlung der Form dieses Gottesbegriffes trägt naturgemäß eine höhere Vollendung in sich, die ihr eben den Sieg über das Veraltete verbürgt."

„Drum hört es, ihr Enkel, wenn einst das Jahrtausend
Der Zukunft von Neuem aufgährend und brausend
Zerschmettert den heute gebauten Altar,
Zerschmettert die Tempel, die ragend sich thürmen,
Dann nahet Euch wieder ein Gott in den Stürmen,
Dann bringt ihm die Seele die hoffende dar.
Denn wie auch die Form sich wandelnd
Stets ein ander Antlitz weist,
Einer ist's, der ewig handelnd,
Mit sich fort das Weltall reißt.
Bild ist, wie er uns erscheine —
Ach, wer spricht sein Wesen aus!
Doch in unsers Busens Reine
Steht sein unvergänglich Haus."

Also lauten die Schlußverse des ersten Gedichtes: „Neue Götter", mit dem sein Credo beginnt. Schon dieser Abschnitt, obwohl vorzugsweise philosophischer Natur, läßt hie und da den Maler ahnen. Z. B. ist gleich die nächste Dichtung: „Herthafeier" ein Meisterwerk an stimmungsvoller Darstellung.

Im zweiten rein lyrischen Abschnitt ist er naturgemäß auch nur ganz Sänger, der in oft wahrhaft ergreifender Weise sein ganzes und tiefstes Herz mit all seinen goldenen Hoffnungen und bitteren Täuschungen bald in aufjauchzender Lust, bald in schneidendem Wehschrei ausströmen läßt.

Die folgende Abtheilung dagegen gehört vor Allem wieder dem Künstler. „Via felice", Blätter aus römischen Skizzenbüchern — ist sie betitelt und bildet zunächst in zwölf lose zusammenhängenden Elegien (in der Weise der Goethe'schen) eine Art von Künstleridyll, dem die ewige Stadt, ihre Denkmale, ihr Leben und Treiben einen erhaben gestimmten Hintergrund verleiht, während zugleich Sprache und Formenschönheit der Verse von wahrhaft klassischer Höhe ist.

Welch echt römischer Hauch diese Dichtungen durchweht, wird Jeder nachfühlen, dem es vergönnt war, Rom selbst zu schauen. Mag es als Probe die fünfte Elegie beweisen!

Abendlich dunkelt die Kirche; der Mond umflimmert den Goldgrund
In der Apsis und schwarz ragt das Gespenst von Byzanz.
Todtenstille. — Nun zischelt im Beichtstuhl Fluch und Verdammniß
Der fettwangige Pfaff über ein schluchzendes Weib:
„Hebe Dich weg, Verruchte; mit Deinem geliebtesten Ketzer
Fahre zur Hölle; für Dich bittet die Heilige nicht." —
Sieh, da trifft ihr der Mond mit vollerem Strahle die Wange
Und aus dem hüllenden Tuch glänzt ein geliebtes Profil.
Trockne, Du reuige Thörin, o trockne die thränenden Wimpern,
Weigert Maria Dir Trost, — viel sind der Götter in Rom.
Morgen beichten wir Beid' in den kapitolinischen Sälen,
Aphrodite gewiß neiget Dir gnädig das Haupt. —

(Schluß folgt.)

Die Venus von Milo.

II.

Folgerungen für die Rekonstruktion.

Von archäologischer Seite schließt man nun, daß, nach Klarlegung des Thatbestandes eines gemeinsamen Fundes der Statue und der Fragmente des linken Armes „die Wahrscheinlichkeit der Zugehörigkeit der Fragmente des linken Armes und der linken Hand zur Statue an Gewißheit grenzt." (Preuner, S. 9.) Es ist das freilich noch kein zwingender Schluß: bei einer Zerstörung, bei einer Verbergung, die sich ebensowohl vermuthen lassen, wie ein von Preuner als möglich vorausgesetztes Erdbeben, liegen Verschleppungen einzelner kleinerer Fragmente durchaus nicht außerhalb des Bereiches der Möglichkeit, ganz abgesehen davon, daß doch zunächst die Frage entschieden werden müßte, ob die Proportionen der Fragmente und der Statue übereinstimmen. Dies ist denn hie und da verneint, meist aber bejaht worden, womit natürlich wiederum nur die Möglichkeit der Zugehörigkeit statuirt ist. Ein entscheidendes Gewicht legt aber die Archäologie auf die Frage nach der Gleichheit des Marmors sowie auf die Abblätterungen, welche die Oberfläche der Hand zeigt und deren Richtung sich über das Bruchstück des Armes hinweg bis auf die Schulter der Statue verfolgen läßt. Auffallend ist hierbei, daß Preuner den bereits von Fröhner, S. 174 No. 1 beschriebenen und in meiner „Hohen Frau von Milo", S. 46 Anm. nach Fröhner citirten Umstand übersieht, daß der linke Arm durch einen „tenon" an der Statue befestigt war, was auch Aicard zu wiederholten Malen hervorhebt. War dies aber der Fall, so fällt damit jeder Schluß auf die Zugehörigkeit der Fragmente zu der Statue: zeigen sich faktisch Abblätterungen des Marmors auf dem Arm, die sich bis auf die Schultern verfolgen lassen, so können diese ebensowohl nach einer alten Restauration eingetreten sein als

bei dem unversehrten Originalwerke — in beiden Fällen ist das gleiche Verhältniß: der linke Arm war durch einen Halter mit dem Körper der Statue verbunden. Ebenso hinfällig wird aber hierdurch der Schluß von der Sorte des Marmors auf die Zugehörigkeit oder die Nichtzugehörigkeit der Fragmente zur Statue: hat diese unter allen Umständen einen angesetzten Arm, so konnte der Originalkünstler, der schon bei dem Körper der Statue zwei Blöcke verwendete, für den Arm ebensowohl einen Marmor von genau demselben Korne wie einen Marmor von etwas verschiedenem Korne wählen, wie es ja auch umgekehrt einem alten Restaurator recht wohl hätte glücken können, einen Marmor gleichen Kornes zu finden. Giebt doch Preuner sogar die Möglichkeit zu, daß der untere Theil der Statue aus anderem Marmor sei als der obere Theil, ohne daß man daraus schließen dürfe, beide Theile seien nicht von demselben Künstler! Der Umstand also, daß der linke Arm jedenfalls ein selbständiges Stück war, giebt nicht den geringsten Anhalt für die Entscheidung der Frage nach seiner Zugehörigkeit, und zwar weder nach der positiven noch nach der negativen Seite, und folglich auch nicht den geringsten Anhalt für die Entscheidung oder die Verwerfung der Frage, ob die durch die Armfragmente angedeutete Bedeutung der Statue wirklich das Originalmotiv darbietet. Statt daß nun aber die Archäologie die Grenzen ihrer Erkenntniß zugesteht und die dargebotene Hand der Schwesterwissenschaft Aesthetik annimmt, um zu einem Schlusse zu gelangen, zu dem sie mit ihren eignen Mitteln nicht kommen kann, greift sie lieber zu Vergleichungen, ohne sich aber vorher die Frage nach dem wissenschaftlichen Werth und der Tragweite von Vergleichungen vorzulegen. Warum hat es auf jener Seite Niemand unternommen, diese von mir im § 23, S. 30 ff. meiner „Hohen Frau von Milo" aufgeworfene Frage und die dort verlangten Einschränkungen in der Anwendung von Vergleichungen vom Standpunkte der Logik aus zu untersuchen? Eine Disciplin, die sich scheut, ihre kritischen Grundsätze selbst einer Kritik zu unterziehen, giebt ein geringes Zeichen von Selbstvertrauen. Jede Vergleichung ist ein Analogieschluß, dessen wissenschaftliche Bedeutung durch einen zwischen den analogen Objekten vorhandenen Realzusammenhang bedingt wird. Man hält nun diesen Realzusammenhang bereits für erwiesen, wenn nur einige ganz allgemeine Merkmale übereinstimmen, wobei die nichtübereinstimmenden einfach ignorirt werden, nichtsdestoweniger aber von dem an dem einen Objekt Vorhandenen auf das entsprechende Nichtvorhandene am anderen Objekte geschlossen wird, als ob das Fehlende gerade zu dem Uebereinstimmenden hätte gehören müssen und als ob überhaupt das Uebereinstimmende noch eine maßgebende Bedeutung haben könnte, wenn ihm ebensoviel Nichtübereinstimmendes zur Seite steht. So will jetzt Ravaisson aus der ganz bekleideten, ruhig gehaltenen Statue von Falerone Schlüsse auf die halb bekleidete, lebendig bewegte melische Statue machen — gleichen sich ja doch einigermaßen die den Unterkörper bedeckenden Gewandtheile und ist doch der linke Fuß bei beiden Statuen etwas erhoben! Daß aber die Falerone'sche Statue keine Spannung des Gewandes am linken Bein vom Knie abwärts zeigt, daß dieses Merkmal der melischen Statue ganz allein zukommt, wird nicht weiter beachtet. So vergleicht man die Venus von Arles, deren rechter Fuß bewegt ist, mit der melischen Statue, bei welcher der linke bewegt ist — von allen sonstigen Verschiedenheiten abgesehen; ja mit einer fast ganz nackten Statue wird sie verglichen (vergl. „Hohe Frau von Milo", S. 33). Ebensowenig wird aber auf die Stilunterschiede Rücksicht genommen, sobald es sich um die Erkenntniß eines „Typus" handelt, wie denn Bernoulli in seiner „Aphrodite" einen „Typus der melischen Aphrodite" aufgestellt hat, der mit seinen Nachbildungen und Ableitungen in der Einzelaufzählung und Beschreibung nicht weniger als vierzig Seiten einnimmt und in dem die heterogensten Gestaltungen friedlich beieinander wohnen. Dort werde ich denn auch mit einer Sicherheit, die an des Dichters Worte erinnert: „Er hat Alles gesehen, was auf Erden geschieht . . . Er saß in der Götter urältestem Rath, Und behorchte der Dinge geheimste Saat" belehrt, „der Versuch die dramatische Auffassung der Statue nachzuweisen" sei „verfehlt" — warum, ist natürlich nicht weiter nöthig nachzuweisen; „mag das Körpermotiv immerhin von komplicirter Natur sein, die Möglichkeit eines Verharrens in dieser Stellung kann nicht bezweifelt werden" — warum, ist nicht weiter nöthig nachzuweisen. Ich gebe eine Zeichnung (Taf. I, 1), in welcher durch eine senkrechte Linie angedeutet wird, daß der Schwerpunkt in die Basis des rechten Fußes fällt, ich weise Ravaisson seine Unrichtigkeit nach, wenn er behauptet, daß der Schwerpunkt bei der alten Aufstellung außerhalb der Statue gefallen sei — und Bernoulli belehrt mich: „Der Schwerpunkt fällt nicht außerhalb der Figur, und die Stellung ist vollkommen sicher"! Ist das, ich will gar nicht sagen eine wissenschaftliche Kritik, sondern überhaupt nur eine Kenntnißnahme, die zu irgend einer Besprechung berechtigt? Indessen kann das nicht weiter wundern, wenn man die Beurtheilungen des Bernoulli'schen Buches durch die eignen Fachgenossen liest (Preuner, S. 39, Anm. 1, Bursian, Jenaer Literaturztg. 1874, No. 16.). Merkwürdig ist es übrigens, wie so Manchem die richtige Beurtheilung abhanden kommt, sobald der vorliegende Gegenstand über seinen gewohnten Kreis hinausgeht. So erwiedert mir Preuner auf meine Bemerkung (Hohe Frau von Milo, S. 54) „als ob überhaupt die Plinthe des Apollo Sauroktonos

oder des kämpfenden Fechters irgendwie maßgebend oder gar beweisend für die Plinthe der melischen Statue sein könnte" mit dem Satz: „Es scheint allerdings, daß die vollständig regelmäßige Form der Basen in der guten Zeit der Kunst nichts weniger als Regel war." Preuner übersieht dabei den springenden Punkt: ich bestreite gar nicht, daß es in der guten Zeit der Kunst auch Plinthen mit unregelmäßiger Form der Basis gegeben hat; ich bestreite vielmehr, daß uns dies Faktum zu irgend einem Schluß auf die Plinthe der melischen Statue berechtigt, daß eine Vergleichung hier irgend welche Beweiskraft hätte. Nicht minder geht Preuner das klare Urtheil verloren, sobald er über die Beschaffenheit der Basis der melischen Statue spricht. Clarac sagt p. 48 ganz deutlich: „Cette plinthe avait été brisée par un évènement quelconque, et un des morceaux avait été perdu aussi probablement qu'une partie de la statue. Lorsqu'on essaya de la restaurer, on rétablit la plinthe", und an anderer Stelle: „on aura suivi la marche ordinaire, on aura rétabli la plinthe" — Ausdrücke, die an Klarheit nichts zu wünschen übrig lassen und die beweisen, daß Clarac nicht die ursprünglichen Bruchflächen mehr sah. Preuner übersieht aber ferner bei seiner Auslegung der rhetorischen Frage Clarac's (bei Preuner, S. 45, in ihrer Vollständigkeit bei mir, S. 42), daß die „fractures" gar nicht von der Basis der melischen Statue, sondern von der von Quatremère de Quincy vorausgesetzten „inscription" gelten, und daß Clarac gerade damit diese Hypothese zurückweist, daß er darauf hindeutet, wie unwahrscheinlich es ist, daß ein fremdes Stück Basis mit seiner Bruchfläche zufällig so genau an die melische Statue hätte angefügt werden können. Vielmehr hat man nach Clarac keinen solchen Zufall benutzt, man ist vielmehr dem gewöhnlichen Wege gefolgt, man wird die Plinthe hergestellt haben — welche Behauptung er gegen den Augenschein nicht hätte machen können. Die „fraglos" richtige Antwort aber auf Clarac's Frage: Pourrait-on croire que... ist: on ne pourrait pas croire que... Preuner jedoch weist nach seiner Auffassung erst nach, daß Clarac keine Schnittfläche gesehen hat und stürzt dann dessen Autorität wieder, indem er behauptet: „Offenbar war sich Clarac, als er die Notiz schrieb, nicht völlig klar über den Unterschied von Schnitt- und Bruchflächen", da er die Notiz „in den allerersten Jahren seiner Amtsführung" schrieb — wozu dann erst die lange „positive Erörterung", die obendrein auf Mißverständniß beruht? An meine Ausführung über diese Frage schließe ich S. 44 die Sätze: „Vergleicht man nun mit diesem Ergebniß den Abguß, der unsrer Zeichnung zu Grunde liegt, so zeigt es sich, daß er die linke Seite an der Basis unrestaurirt giebt, und der linke Fuß somit fehlt. Sollten daher die dort gegebenen Ansatzflächen nicht auch die wirklich vorhandenen sein, die in der bisherigen Aufstellung der Statue im Louvre nicht sichtbar waren? Ich sehe keinen Grund, der diese Annahme verböte, um so weniger als sie mit dem Ergebniß aus Clarac durchaus übereinstimmt." Preuner erwiedert hierauf: „Der von Valentin a. a. O. . . . . versuchte Beweis verdient keine Wiederlegung." Also eine einfache Vermuthung, für welche Gründe angegeben werden, nennt Preuner einen „Beweis?" Und Preuner scheut sich nicht, ein Wort wie: „ein Beweis verdient keine Widerlegung" in die Welt zu schleudern, welches selbst dann unpassend wäre, wenn überhaupt ein Beweis versucht worden wäre? Wozu diese Gereiztheit in der Wissenschaft? Sogar die unschuldige „Venus Torlonia" entgeht derselben nicht. Da bleibt man doch viel besser bei dem geschmackvollen Namen „die Replik im Kaffeehaus der Villa Albani" und schleudert das große Wort: „ungehöriger Name" gegen eine Benennung, die neben so vielen anderen Bezeichnungen gleicher Art nach dem Besitzer des Ortes der Ausstellung den Vorzug der Konsequenz hat, da das Kaffeehaus der Villa Albani heutzutage dem Fürsten Torlonia gehört. Daß ich aber jene Bezeichnung um so lieber gewählt habe, als dieser Fürst in höchst freundlicher Weise meinen Wünschen nach einer authentischen Nachbildung entgegengekommen ist — dies herauszufühlen darf ich von Jemandem nicht verlangen, dem „die Replik im Kaffeehaus der Villa Albani" gehörig, die „Venus Torlonia" aber „ungehörig" erscheint.

So geringfügig diese Sache an sich ist, so dient sie doch neben den vorher erwähnten Punkten zur Charakteristik der Behandlung, die einem Vertreter der Aesthetik, der ausdrücklich als solcher und mit scharfer Bestimmung seiner Methode an die Aufgabe geht, von jener Seite zu Theil wird. Es wäre traurig, wenn es nicht auch Vertreter dieser Disciplin gäbe, die mit einem solchen Vorgehen nicht einverstanden sind, die vielmehr gerne zugestehen, daß die schematisirende Vergleichungsmethode in ihrer jetzigen Anwendung der Wissenschaftlichkeit entbehrt, die ferner zugestehen, daß die Archäologie so gut wie jede andere Wissenschaft ihre Grenzen hat, und um zu weiterer Erkenntniß zu kommen, der Beihilfe einer anderen Wissenschaft bedarf. Diese kann natürlich nur eine solche sein, welche zu den faktisch gegebenen oder erforschten historischen Thatsachen die philosophische Reflexion hinzubringt, also derjenige Theil der Philosophie, der seine Reflexion vorzugsweise auf die Wesenheit der der Anschauung vorliegenden Objekte wendet, und der dann seinerseits wieder die Vermittelung mit dem Kern der Philosophie herstellt, der nach der Wesenheit aller Dinge fragt. Oder glaubt sich vielleicht die Archäologie herabgewürdigt, wenn sie sich in diesem Sinne als Hilfswissenschaft betrachtet? Dann freilich möge sie bei ihrer Isolirung beharren, um etwas Selb-

ständiges zu sein. Wie „herrlich weit" sie es damit bringt, das lehren die Fakta.

Veit Valentin.

Personalnachrichten.

λλ. **Karlsruhe.** — Die in Nr. 4 der „Kunst-Chronik" gebrachte Notiz aus Karlsruhe, in welcher unter Anderm auch eine Berufung des Prof. H. Gude nach Berlin gemeldet wurde, ist dahin zu berichtigen, daß derselbe neuern Nachrichten zufolge der Karlsruher Kunstschule wieder erhalten bleibt, da ihm das Einkommen seiner Stelle daselbst wesentlich verbessert, wie auch ein Hilfslehrer beigegeben wurde. Die Freunde und Schüler Gude's benutzten diesen Anlaß, über das Verbleiben desselben durch Veranstaltung eines solennen Festmahls, wobei ihm der Großherzog den Zähringer Löwen-Orden verlieh, ihre Freude zu bezeugen.

Vermischte Nachrichten.

Deutsches archäologisches Institut in Athen. Den Bestimmungen gemäß hat am 16. Januar die erste ordentliche Sitzung des deutschen archäologischen Instituts in Athen unter der Aegide seines Direktors Dr. O. Lüders stattgefunden. An der zahlreich besuchten Versammlung nahmen der deutsche Geschäftsträger, Herr v. Derenthall, die Professoren der Archäologie Rhussopulos und Mylonas, das Mitglied der griechischen archäologischen Gesellschaft Pappadakis, der Direktor der Universitätsbibliothek Komnos, der Direktor des botanischen Gartens Herr v. Heldreich, der Architekt Ziller, Dr. Schliemann, Dr. Lolling, Dr. Oberg u. A. Theil. Nach einigen einleitenden Bemerkungen, in denen der Werth auch dieser „archäologischen Unterhaltungen und Besprechungen" hervorgehoben wurde, legte Dr. Lüders zunächst die Abbildung einer massiven, im Hause des Herrn Papudoff beim Hotel de la Grande Bretagne aufgefundenen Marmorvase vor. Auf derselben befindet sich ein Relief, das aus zwei Gruppen besteht, von denen die eine größere Hermes darstellt, wie er eilends eine Frau, die in wehmüthiger Stimmung mit nach vorn geneigtem Kopfe mit der Rechten von einem nackten Manne gehalten wird, zu entführen im Begriffe steht, während drei andere Männer der zweiten kleineren Gruppe ihn daran zu hindern bestrebt sind. Offenbar haben wir es hier mit einem Grabrelief zu thun, auf dem Hermes als Psychopompos abgebildet ist und welches auf ein Original aus dem 2. oder 3. Jahrhundert v. Chr. zurückweist. Aehnliche Grabreliefs mit mythologischen Figuren existiren nur noch eins in der Villa Albani zu Neapel, von Winckelmann veröffentlicht, eins im Louvre und ein drittes mit einem Hermes und bloßem Kopf-Fragment, 1872 gefunden, in Rom. Nach Auffindung des hiesigen wird die Erklärung der andern, die nach Winckelmann's Vorgang auf Orpheus und Eurydice gedeutet worden sind, hinfällig. In allen können wir nur die ergreifende Darstellung einer von ihrem Manne scheidenden Frau erkennen, ohne irgend eine andere mythologische Beziehung, als daß Hermes eben als der Abgesandte der Unterwelt erscheint. — Professor Rhussopulos zeigte eine sehr alte, wahrscheinlich aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. stammende Vase aus Tanagra vor, ein Gefäß mit vier Henkeln, in welchem er mit Bezug auf Homer Il. XI, 632 ff. das bekannte *ἀμφικύπελλον* des greisen Nestors wiedererkennen wollte, eine Behauptung, der besonders Dr. Schliemann energisch entgegentrat. Sodann machte er von andern in seinem Besitze befindlichen Vasen aus Tanagra Mittheilung, von denen zwei dieselbe Künstlerinschrift haben: *ΤΕΙΣΑΣ ΑΘΕΝΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕ.* Seiner Ansicht gegenüber wurde die andere wahrscheinlichere Ansicht geltend gemacht, daß der Künstler, in Tanagra arbeitend, sich durch Nennung seines Geburtsortes Athen den Leuten besonders bemerkbar machen wollte. Endlich wurden von Herrn Rhussopulos die Künstlerinschriften der anderen Vasen vorgelegt, die erste auf einer aus dem J. 480 v. Chr. stammenden Vase mit zwei Schlangenhenkeln lautet: *ΠΡΟΚΛΕΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕ*, die zweite, auf der ein Jäger mit zwei Widdern abgebildet ist, aus dem 6. Jahrhundert v. Chr.: *ΤΑΜΕΛΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕ*, die dritte, aus Attika, mit vorzüglichem Widderkopf: *ΕΛΕΦΑΝΤΙΔΟΣ ΕΙΜΙ ΙΕΡΟΣ.* — Herr Architekt Ziller referirte über die von Prof. Adler in Berlin veröffentlichte Festschrift zur Winckelmannsfeier: „die Attalos-Stoa in Athen", woran sich ein Vortrag von Prof. Mylonas anschloß über einen archäologischen Spiegel aus Korinth, von einer Venus getragen, die eine Taube in der Hand hält und auf deren Schultern Sphinxe sitzen. (Köln. Zeitg.)

Nationaldenkmal auf dem Niederwald. Am Montag, den 25. Januar, fand auf dem Rathhause zu Berlin eine Versammlung statt, die hoffentlich sehr wesentlich zur Förderung der Herstellung des Nationaldenkmals, welches an den Ufern des Rheins auf dem Niederwald den großen Kämpfen und Siegen der Jahre 1870 und 1871 gewidmet werden soll, beitragen wird. Auf Ersuchen des Präsidenten des Central-Komités für die Sammlungen zum Niederwald-Denkmal, Ober-Präsidenten Graf Eulenburg zu Hannover, hatten sich 31 Männer aus allen Theilen der Provinz Brandenburg, Staatsbeamte, Bürgermeister und Grundbesitzer bereit erklärt, mit den Mitgliedern des Berliner Aktions-Komités sich zu einem Provinzial-Komité für die Provinz Brandenburg zu vereinigen. Die Mehrzahl derselben war auf Einladung des Oberbürgermeisters Hobrecht am 25. Januar auf dem Rathhause zur Konstituirung des Komités erschienen. Da Herr Hobrecht amtlich verhindert war, so übernahm Herr Kochhann den Vorsitz, Herr Kämmerer Runge das Referat. Nachdem einmüthig das Komité als konstituirt erklärt worden, einigte man sich zunächst dahin, daß für jeden Kreis besondere Kreis-Komités gebildet werden sollen, denen es überlassen bleibt, Lokal-Komités hervorzurufen, jedoch soll für jede größere Stadt jedenfalls ein besonderes Lokal-Komité eingesetzt werden. Um ihre Mitwirkung bei Bildung der Komités werden die Herren Landräthe und die Magistrate Seitens des Berliner Aktions-Komités ersucht werden. Die Anwesenden glaubten außerdem auf die rege und patriotische Betheiligung der Provinzialpresse rechnen zu dürfen, der Seitens des Aktions-Komités Schilderungen und Abbildungen des schönen Schilling'schen Modells zugänglich gemacht werden sollen. Auf Antrag eines Mitgliedes wurde ferner beschlossen, gute und nicht theure Abbildungen des Denkmals zum Verkauf bringen zu lassen. Hinsichtlich der Sammlungen, welche durch einen Aufruf an die Provinz eingeleitet werden sollen, entschloß man sich, den Kreis- und Lokal-Komités die Wahl der Zeit und der Art der Sammlungen zwar möglichst zu überlassen, indeß doch darauf zu dringen, daß die Sammlungen bald beginnen, und jedenfalls bis zum 1. Juli beendigt sind, mindestens soll womöglich überall eine Haus-Kollekte, deren Genehmigung bereits von dem Herrn Ober-Präsidenten von Jagow zugesagt worden ist, stattfinden. Schließlich wurde noch beschlossen, eine Mittheilung über die Sitzung zu veröffentlichen, die Leitung der Angelegenheiten als Komité aber den Mitgliedern des Berliner Aktions-Komités (Oberbürgermeister Hobrecht, Stadtverordneter Kochhann, Geheimer Rath Conrad, Kämmerer Runge, Chef-Redakteur Kletke, Stadtrath Löwe) zu übertragen. Die Kosten des Denkmals werden auf etwa 300,000 Thlr. angeschlagen, wovon gegenwärtig erst ungefähr die Hälfte herbeigeschafft ist.

Die St. Gereonskirche in Köln, welche bis vor Kurzem auf der nördlichen Seite nach der Christophstraße hin durch alte Gebäulichkeiten theilweise dem Auge des Beschauers verdeckt war, steht nun, nach Niederlegung der alten Wohnhäuser, in ihrer ganzen erhebenden Pracht da. Die Köln. Zeitg. schreibt aus diesem Anlaß: „Mit staunender Bewunderung muß sich das Herz nicht allein des Kunstkenners, sondern auch jedes mit Schönheitssinn begabten Menschen beim Anblick dieses großartigen architektonischen Denkmals aus vergangenen Zeiten erfüllen, und nicht ungerechtfertigt darf der Wunsch erscheinen: Möchte doch diese Seite des himmelanstrebenden Tempels nicht wieder durch Neubauten ganz oder theilweise verdeckt, nicht der Herz und Sinn der Vorüberziehenden erhebende, dem Jünger der Kunst so reichen Stoff zum Studium bietende Anblick wieder beschränkt oder gar entzogen werden! Fürwahr, hier geziemte es sich, ein Opfer zu bringen. Hier würde das Stadtverordneten-Kollegium sich ein Verdienst erwerben, wenn es das frei gewordene Terrain für alle Zukunft frei ließe. Hier würde auch der Alterthums-Verein eine seiner würdige Aufgabe finden, nach unserm Dafürhalten weit lohnender, als wenn er die Erhaltung einiger alten — und nichts weiter als alten — Thore oder Bruchtheile unserer jetzigen

Umwallungsmauer erreichte, wodurch höchst wahrscheinlich das Leben und der geschäftliche Verkehr mancher der jetzigen Hauptadern unserer Stadt für immer gestört würden."

K. **Nochmals der gestohlene Murillo.** Nach einer Notiz in dem „New-York Tribune", vom 13. Januar, ist der aus der Kathedrale von Sevilla gestohlene Murillo wirklich in New-York aufgetaucht. Am 2. Januar fanden sich zwei Spanier, deren einer als Interpret fungirte, bei dem deutschen Kunsthändler Wilhelm Schauß ein und boten ein Bild zum Verkauf aus, welches sie als einen unzweifelhaft ächten Murillo anpriesen. Bei näherer Untersuchung ergab sich, daß das Bild der „Heilige Antonius" sei, welcher vor Kurzem, wie bekannt, aus einem größeren Bilde herausgeschnitten worden war. Nach Uebereinkunft mit dem spanischen Konsul in New-York kaufte Herr Schauß das Bild und stellte es sofort der spanischen Regierung zur Verfügung. Der bezahlte Preis beträgt nur 250 Dollars. Die über den Verkauf ausgestellte Quittung trägt als Unterschrift den Namen José Gomez. Leider ist das Bild in sehr beschädigtem Zustande, da es aufgerollt worden war. Zumal der Kopf soll bedeutend gelitten haben.

Kunstliteratur.

Entretiens sur la peinture ist der Titel einer Sammlung von 50 Radirungen, welche mit begleitendem Texte von René Ménard, dem früheren Herausgeber der „Gazette des Beaux-Arts" bei Hippolyte Heymann in Paris (Leipzig, F. Löwe) erschienen ist. Flameng, Jacquemart, Courtry, Rayon und viele andere der besten Künstler des Faches, die Frankreich besitzt, haben dazu beigesteuert, zum Theil freilich mit Blättern, die bereits aus der „Gazette des Beaux-Arts" und dem „Art" bekannt sind. Der Preis des stattlichen Quartbandes ist 75 Mark.

„Les Beaux-Arts." Unter diesem Titel hat ein zweites in Folio-Format erscheinendes französisches Kunstblatt (Paris, Dentu; Leipzig, A. Twietmeyer) mit Anfang dieses Jahres seinen Lebenslauf begonnen, ist aber seiner ganzen Anlage nach weniger für den ernsteren Kunstfreund als für den Kunstnäscher berechnet. Die ohne alle Bezeichnung ihrer Provenienz gelassenen Holzschnittillustrationen des ersten Monatsheftes sind gut ausgeführt, was man von den beigefügten Blättern in Stich und Lithographie nicht durchweg behaupten kann. Der Text liefert gefällige Kunstplaudereien über die verschiedenartigsten Themata.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Fiorillo, Giuseppe, Descrizione di Pompei. Mit Holzschnitten. Neapel, Detken & Rocholl.

Froehner, W. La colonne Trajane reproduite en photo-typographie, d'après le surmoulage exécuté à Rome en 1861 et 1862. 200 planches en couleur. Texte explicatif par W. Froehner, conservateur du Louvre. In-Folio. Paris, Rothschild.

Kambli, C. W., Die Fresko-Bilder in der reformirten Kirche Horgen. Ein Gedenkblatt an deren Enthüllung. Zürich, Orell, Füssli & Co.

Quicherat, J., Histoire du costume en France. Texte, et 481 gravures sur bois. Paris, Hachette & Co.

Rahn, J. R., Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. II. Abtheil. Zürich, Staub.

Saltini, G. E., I disegni di Raffaello da Urbino che si conservono nelle gallerie fiorentine: discorso. Urbino, tip. S. Rocchetti.

Ueber die Bedachung der Vierungskuppel am Münster zu Strassburg. Mit 6 Photographien. Strassburg, Schultz & Co.

Bilderwerke.

Richter, Ludw., Naturstudien. 10 Vorlegeblätter (in phot. Druck) für Landschaftszeichner. 4. In eleg. Mappe. Dresden, Meyer & Richter.

Bilder aus dem Elsass, in 52 Photographien nach der Natur von G. M. Eckert Mit (9 Bl.) erläut. Text von J. Euting. gr. qu. Fol. Eleg. Lwdbd mit Goldschnitt. Heidelberg, Bassermann.

Die Fresko-Gemälde in der reformirten Kirche in Horgen am Zürichsee. Gemalt von A. Barzaghi Cattaneo. In zwei Lichtdruckbildern nach Originalphotographien von J. Ganz in Zürich dargestellt. Mit Text von C. W. Kambli. Zürich, Orell, Füssli & Co.

Dupont-Auberville, L'ornement des tissus. Cent planches en couleurs, or et argent, etc. 1. Livr. Fol. Paris, Bachelin-Deflorenne — Leipzig, F. Löwe.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-arts. Februar.

Lucas Signorelli, von L. Mesnard. (Mit Abbild.) — Jean-Louis Hamon, von Walther Fol. (Mit Abbild.) — Un amateur parisien du XVIe siècle, v. E. Lechevallier-Chevignard. (Mit Abbild.) — Exposition de Lille, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — La symbolique du feu, von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Murillo et ses elèves, von P. Lefort. (Forts. Mit Abbild.) — Le musée du Lyon, von E. Véron. (Forts.) — Clodion, von R. Ménard. (Mit Abbild.)

Kunst und Gewerbe. No. 9.

Ein Wort zur Frage des Musterschutzes, von A. v. Eye. I. — Nürnberg: Die internationale Ausstellung in Santjago.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1875. No. 1.

Zwei Fliesen aus dem 15. Jahrh., von Fürst Hohenlohe. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

26. Februar

Nr. 20.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Carl von Haller's Selbstbiographie.

Mitgetheilt von R. Bergau.

Der Name des Architekten Freiherrn Carl Haller von Hallerstein*) aus Nürnberg ist in den Kreisen der Kunstfreunde sehr bekannt, denn er war es, welcher in Gemeinschaft mit einigen gleichgesinnten Freunden die Statuen aus den Giebelfeldern des Tempels in Aegina und den Bilderfries aus dem Tempel zu Phigalia entdeckte, ausgrub und der gebildeten Welt zugänglich machte. Im Uebrigen weiß man von ihm sehr wenig. Nagler's Künstler-Lexikon giebt über ihn nur wenige, sehr dürftige Notizen; Brockhaus' und Meyer's Konversations-Lexika kennen ihn gar nicht. Und doch war Haller, wie aus seinen hinterlassenen Tagebüchern und sehr zahlreichen Zeichnungen sich ergiebt, ein ausgezeichneter Forscher und ein sehr bedeutender Künstler, ein Mann, der an Talent den von König Ludwig beschäftigten Architekten wenigstens gleichsteht und selbst Schinkel nahe kommt. Leider konnte er sein Talent durch größere Bauten nicht zeigen, sich selbst in weiteren Kreisen nicht bekannt machen, weil er, noch mit Forschungen in Griechenland beschäftigt, durch einen frühzeitigen Tod, erst 43 Jahre alt, aus seiner unermüdlichen Thätigkeit abberufen wurde, überdies sein gesammter Nachlaß bis jetzt verborgen war und von Andern über sein Wirken sehr wenig, von seinen Arbeiten gar nichts publicirt worden ist.

Da der Herausgeber dieser Biographie kürzlich den gesammten literarischen und künstlerischen Nachlaß Carl von Haller's käuflich erworben hat, soll das Versäumte nun nachgeholt werden. Deßhalb wurde zunächst eine, von Haller selbst verfaßte, Beschreibung seiner Reisen in Griechenland im 1. Bande der „Grenzboten" von 1875 publicirt. Hier folgt nun seine Selbstbiographie, welche sich ebenfalls im Nachlasse vorfand. Anderes — zunächst ein Bericht über den gesammten Nachlaß — soll an andern Orten mitgetheilt werden. Die Biographie lautet:

„Ich bin im Jahre 1774 am 10. Juni auf dem Schlosse des Nürnbergischen Marktfleckens Hiltpoltstein geboren. Mein Vater, Karl Joachim Freiherr Haller v. Hallerstein, war daselbst Pfleger und Major der Reichsstadt Nürnberg und meine Mutter die geborne Freiin Amalie v. Imhof auf Mörlach. Ich bin der achte von zehn ihrer Kinder und war ein Jahr alt, als mein Vater von Hiltpoltstein nach dem Nürnbergischen Städtchen Grävenberg versetzt wurde. Hier verlebte ich im Segen frommer elterlicher Erziehung eine glückliche Jugend bis in mein 14. Jahr, wo mich mein Vater an den Hof des Fürsten Ludwig v. Nassau-Saarbrücken schickte, wo ich meine Laufbahn als Edelknabe begann. Mit ihr trat ich eigentlich erst in die große Welt, denn bis dahin kannte ich blos das Glück eines stillen häuslichen Lebens, das dem Kinde frommer Eltern wird. Mein früher Hang zur Beschäftigung mit mechanischen Arbeiten hatte mich weniger zu dem Bücherstudium hingewiesen, als es gut gewesen

*) Haller's Porträt in Kupferstich, nach einer Zeichnung von Cockerell, hat der Letztere in seinem im Jahre 1860 in London erschienenen Werke: „The Temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae" mitgetheilt.

wäre. Ich fühlte dieß nun sehr tief und beeiferte mich unter der Leitung meines rechtschaffenen Lehrers, meinen an Kenntnissen mir vorgewesenen Kameraden gleich zu kommen. Der Fürst wurde auf meinen Eifer in meinen Beschäftigungen aufmerksam und beschloß, mich nach einer dreijährigen Dienstzeit zum Fähndrich bei seinem Hausbataillon zu ernennen und unter diesem Prädikat aus ganz besonderer huldvoller Sorgfalt für meine Bildung mich nach Stuttgart reisen zu lassen, um auf der hohen Karls-Akademie den ersten Grund in dem Studium der Baukunst zu legen. Sein balderfolgter Tod würde mich in eine sorgenvolle Lage versetzt haben, da mir das harte Schicksal auch schon meine Eltern genommen hatte, wenn nicht sein durchlauchtiger Sohn Heinrich, Erbprinz von Nassau-Saarbrücken, sich mit ausgezeichneter Huld meiner angenommen hätte. Der damalige leidige Revolutionskrieg hatte auch ihn genöthigt, sein Land zu verlassen; wenige seiner Diener konnten ihm folgen und unter diese hatte auch ich mich zu zählen, indem der Fürst mich zu sich berief. Nach dem von preußischer Seite mit Frankreich geschlossenen Frieden zog sich der Fürst mit uns auf das alte Schloß Cadolzburg im Markgrafthum Ansbach zurück.

Mit seiner ausgezeichneten huldvollen Begegnung — ich muß ihrer aus Dankbarkeit erwähnen, die das Andenken an ihn begleitet — richtete er ein ganz besonderes Augenmerk auf meine fernere Bildung in der Kunst, die durch die ungünstigen Zeitumstände unterbrochen worden war. Er sah es bei seiner eignen hohen Bildung und seinem Gefühle für alles Schöne und Gute sehr wohl ein, daß dieser anhaltende Stillstand mich in meinem Studium zurückbringen mußte und beschloß, mich nach Berlin zu schicken, um dort dasselbe fortzusetzen. Seine huldvolle Fürsorge hatte mich schon mit mehreren guten Empfehlungsschreiben dahin versehen und ich sollte das Glück haben, die Reise bis Rudolstadt in seiner Begleitung zu machen, als ein Sturz vom Pferde dem edlen Fürsten im 24. Jahre seines Alters das Leben raubte.

Ich wurde damit ganz und gar verwaist. Es wurde mir zwar eine Aussicht, bei der kaiserlichen Armee angestellt zu werden; allein meine Liebe für meine Kunst hielt mich ab, in diese Carrière zu treten, und da durch das Legat, das der verewigte Fürst in seinem hinterlassenen Testamente für die ihm treugebliebenen seiner Diener bestimmte, welches noch eine besondere Empfehlung derselben an seinen Landesnachfolger begleitete, mir die Hoffnung blieb, meine Studien fortsetzen zu können, ging ich zu dem Ende mit den erhaltenen Empfehlungen nach Berlin.

Der Fürst von Nassau-Usingen als Saarbrückischer Landesnachfolger erklärte indessen, daß die Vollziehung des letzten Willens seines Vorgängers nur mit der Zurückgabe des damals von Frankreich besetzt gewesenen Saarbrückischen Landes geschehen könne, wodurch ich bis auf den heutigen Tag von jenem Legat nichts weiter als einige Hundert Gulden empfing, die als mein verhältnißmäßiger Antheil an dem Verkauf der hinterlassenen Mobilien, die der verstorbene Fürst mit sich aus dem Lande gerettet hatte, mir ausgezahlt wurden.

Meine Vaterstadt ließ mich ein jährliches Stipendium genießen, so daß ich mit den Meinigen unter nöthigen Einschränkungen mein Studium in Berlin soweit fortsetzen konnte, bis ich durch architektonischen Unterricht und geometrische Arbeiten mir eine Beihülfe verschaffen konnte. Vieles wurde mir — ich sage es mit Dank — durch das Wohlwollen meiner Lehrer erleichtert.

Nach einem siebenjährigen Aufenthalte in jenen Gegenden erhielt ich den Ruf zur Uebernahme eines Bauinspektorpostens in meiner Vaterstadt, den ich einer mir bei der Düsseldorfer Akademie angetragenen Stelle vorzog. Verschiedene Umstände verzögerten meine wirkliche Installation eine ziemlich lange Zeit, und als sie erfolgt war, sah ich mich durch die mir damit zukommenden Geschäfte in eine Lage versetzt, die mich für das Weiterkommen in der Ausbildung leider aller Hoffnung beraubte.

Dieses wurde, besonders bei erfolgter Regierungsveränderung von einigen Männern von Einfluß bemerkt, da auch sie einsahen, daß sich mit meinen Dienstverrichtungen Fortsetzung meines Studiums nicht wohl vereinigen ließe. Ich suchte daher durch Unterstützung des kgl. bayerischen Kommissariats Urlaub zu einer Reise nach Italien zu erhalten.

Nach erfolgter Bewilligung dieses Gesuches und des Fortbezugs meiner Besoldung von 500 Gulden ging ich zu Anfang des Sommers 1808 nach München, theils um Sr. kgl. Majestät und Sr. kgl. Hoheit dem Kronprinzen meine Aufwartung zu machen, theils um bei der kgl. Regierung die Auszahlung meiner seit einiger Zeit rückständig gebliebenen Besoldungsgelder nachzusuchen. Diese nebst dem Antheile an meinen sehr eingeschränkten Familienrevenüen konnten die einzigen Mittel sein, mit denen ich meine Reise zu unternehmen wagen konnte.

Die Gewährung meines Gesuchs zur Auszahlung meiner Besoldung verzögerte sich und obgleich mein dadurch veranlaßter zweimonatlicher Aufenthalt zu München mein ohnedem sparsames Reisegeld noch mehr geschmälert hatte, entschloß ich mich demohngeachtet, meine Reise anzutreten. Ich ging durch Oberbayern und Tirol bis Verona zu Fuße, wobei ich das unangenehme Geschick hatte, daß mir meine Reiseequipage bei Trient räuberischer Weise entwendet wurde. Glücklicherweise hatte ich meine kleine Kasse in Wechseln bei mir getra=

gen und daher so viel gerettet, daß ich so glücklich war, bis Rom zu kommen.

So schmerzhaft auch jener Verlust für mich in mehr als einer Hinsicht sein mußte, so konnte er doch den Eindruck nicht schwächen, den alle die erhabenen Gegenstände, nach denen ich stets eine tiefe Sehnsucht in mir getragen hatte, und die ich nun in ihrer Wirklichkeit kennen zu lernen das Glück hatte, auf mich machten. Nach meiner Ankunft zu Rom suchte ich den Beistand des kgl. bayerischen Gesandten Baron v. Häfelin, um womöglich durch die Gerichte von Trient den erlittenen Raub ausfindig machen zu lassen; auch unterstand ich mich, dieses mein Anliegen selbst dem kgl. Staatsminister Freiherrn von Montgelas schriftlich vorzutragen. Allein ich habe nie etwas anderes mehr davon erfahren, als daß die Räuber österreichische Deserteurs gewesen sind, die dann über die Grenze entflohen seien.

Ein achtzehnmonatlicher Aufenthalt in Rom konnte mich nicht nur nicht in seinem Genusse sättigen, sondern jeder neue Tag zeigte mir es mit dem nämlichen, ja ich möchte sagen, neuen Reiz, wie der erste, wo ich in diese erhabene, für mich ganz neue Welt eintrat.

Im Sommer 1810 schloß ich mich an vier meiner Freunde zu einer gesellschaftlichen Reise nach Griechenland an. Gleiche Liebe und gleicher Eifer beseelte sie für Kunst und Wissenschaft, und die Gelegenheit, das Mutterland klassischer Kunst zu sehen, konnte nicht erwünschter für mich kommen, so daß ich auch diesen kühnen Schritt wagte, sie zu benutzen. Der bayerische Gesandte zu Rom nahm meinen Entschluß dazu mit großer Zufriedenheit auf und hatte die Gefälligkeit, mir ein Kapital vorzustrecken, womit ich das Glück zu erreichen hoffte, wo nicht mehr, doch Athen sehen und studiren zu können.

Wir kamen im Monat Oktober über Neapel — von wo aus ich von meinem Vorhaben Sr. kgl. Majestät allerunterthänigst berichtete, — Corfu, einen Theil Acarnaniens und den Golf von Lepanto, über Korinth glücklich in Athen an.

Bald darauf lernte ich daselbst den englischen Architekten Herrn Cockerell kennen, und brauchte wenig Zeit, um bei gleichem Eifer für unsere Kunst, in gemeinschaftlichem Studium der erhabenen Monumente Athens und bei seinem ausgezeichneten Talente und der äußersten Liebenswürdigkeit seines Charakters durch unauflösliche Freundschaft an ihn geknüpft zu werden.

Als wir den ganzen folgenden Winter in Athen zusammen beschäftigt gewesen waren, beschlossen wir im Frühjahr, in Gesellschaft unserer Freunde Linkh und Foster, Aegina und daselbst namentlich den Tempel des Panhellenischen Jupiters genauer, als uns bisher geschehen zu sein schien, zu untersuchen. Die Folge davon war, daß außer einer genauen Kenntniß der Architektur wir die kostbaren Bildhauerwerke, die seinen Giebel geziert hatten, aus dem Schutte hervorzogen und zu unserm rechtmäßigen Eigenthum machten. Als wir dieses Geschäft an Ort und Stelle beendigt und jene nach Athen gebracht hatten, waren unter Mehreren, die sich dafür interessirten, auch zwei reisende Engländer anwesend und ließen mir und Linkh 2000 Pfd. Sterling für unsern Antheil an jenen Kunstwerken anbieten.

Obschon die Annahme dieser Summe mir eine große Erleichterung zur Bestreitung meiner Reisekosten gewesen sein und mich wieder freier in der Anwendung meiner Zeit für den Zweck meiner Reise gemacht haben würde, von der ich gezwungen war, einen großen Theil mit Zeichnungen, die mir einigen Erwerb zuwegebrachten, zuzubringen, so wollte ich doch dadurch nicht erschweren, daß mein Vaterland für den Besitz jener schönen Kunstwerke mitwerben könnte, und da ich auch schon so viel, als es noch der Augenblick erlaubte, gesucht hatte, die kgl. Regierung damit bekannt zu machen, so schlug ich mit meinem Freund Linkh jenes Anerbieten aus.

Als wir den aeginetischen Fund nach Zante in Sicherheit gebracht hatten, gingen wir nach dem Peloponnes. Hier waren die Untersuchungen des Apollotempels von Phigalia, sowie jene des Jupitertempels in Aegina, von der Entdeckung der darin vergraben gewesenen Kunstwerke begleitet, die indessen für den Augenblick nicht unser Eigenthum werden konnten, da wir durch die Regierung des Pascha genöthigt worden waren, unsere Arbeiten unvollendet abzubrechen.

Als ich nach Athen zurückkam, wurde ich durch ein eigenhändiges Schreiben von Sr. kgl. Hoheit dem Kronprinzen von Bayern äußerst freudig überrascht, worin mich derselbe des schmeichelhaftesten Vertrauens in dem Auftrage würdigte, durch Grabungen und Ankäufe seine Kunstsammlungen vermehren zu helfen. Um, sowie es meine Kräfte erlaubten, diesem Auftrage nachkommen zu können, stand ich davon ab, meinen Freund Cockerell nach Egypten zu begleiten und suchte unverzüglich in Athen Nachgrabungen auszuführen, womit ich auch die Freude hatte, einige hübsche kleine Antiken für Se. kgl. Hoheit zu erwerben. Ich benutzte auch unsere zu Phigalia gemachte Entdeckung als eine Gelegenheit, Sr. kgl. Hoheit Wünschen, so viel an mir war, nachkommen zu können; in dem Entschlusse, für meinen Antheil daran, Verzicht zu thun, wenn es Sr. kgl. Hoheit gefallen würde, daran Theil zu nehmen.

Ich darf es, da Wahrheit diese Schilderung stempeln soll, nicht bergen, daß ich mich bei diesem Benehmen von Eigennutz nicht ganz freisprechen kann; jedoch war dieser Eigennutz nicht von niedriger Art, indem ich nichts suchte, als das mir von dem Prinzen geschenkte Vertrauen zu befestigen, welches mich eine gün=

stige Wendung meines Geschickes ahnen ließ, wodurch ich in den Stand gesetzt würde, meinem Vaterlande in der Kunst zu nützen.

Im Anfange des Jahres 1812 ging ich nach Zante, um die Versendung der aeginetischen Marmore zu besorgen, da dieses Geschäft wegen Abwesenheit meiner Freunde allein mir auszuführen blieb.

Als Veli=Pascha nach der Morea zurückgekommen war, erhielten wir von ihm durch Vermittlung unsers Freundes Gropius die Erlaubniß, unsere im Apollotempel von Phigalia im vorigen Jahre angefangenen Untersuchungen zu beendigen, und auch die Bildhauerwerke, von denen wir schon einen Theil bei unserer ersten Untersüchung entdeckt hatten, hinwegzunehmen und zur Hälfte in unserm Besitz zu behalten. Dieses Geschäft führten wir im Sommer 1812 glücklich aus, wobei ich für mein und Cockerell's Interesse, der noch abwesend war, ausschließlich der Architektur dieses Tempels mit glücklichem Erfolge mich widmete.

Nach diesem Geschäfte, womit ich für meine Person bis zu Ende des Jahres zuerst an Ort und Stelle, dann zu Zante beschäftigt war, ging ich nach Athen zurück. Auf dieser Reise hatte ich das Unglück, beinahe Alles, was ich bei mir hatte, im Meeressturm zu verlieren. Der Verlust an baarem Geld und Effekten war mir weniger schmerzhaft als jener einer großen Parthie auf der Reise gesammelter Zeichnungen.

Das Jahr 1813 brachte ich beinahe ganz in Athen hin. Der Verkauf der aeginetischen Statuen, schwere Krankheiten meiner Freunde und Stackelberg's Gefangenschaft haben dasselbe mit zu einer der merkwürdigsten Perioden meiner Reise gemacht.

Im Frühjahr 1814 ging ich in Gesellschaft mehrerer Freunde wegen Versteigerung der Phigalischen Marmore nach Zante, dann, um Grabungen für den Kronprinzen zu machen, nach Ithaka.

Als ich nach Athen von diesen Geschäften zurückkam, sah ich mich bald darauf genöthigt, nach Constantinopel zu reisen, um das Interesse meines Kronprinzen bei dem banquerotten Hause Hübsch und Timoni in Person zu vertheidigen. Leider habe ich nach zwei Jahren Zeitaufwand beinahe nichts für dasselbe erhalten können.

Ich hatte zu Constantinopel das erste Mal in der geraumen Zeit meiner Reise eine schwere Krankheit auszustehen, und theilte übrigens meine Zeit in die Besorgung jenes Geschäfts und die Ausarbeitung der von Sr. kgl. Hoheit früher gegebenen architektonischen Preisaufgaben und in Einsammlung mehrerer interessanter Gegenstände Constantinopels und seiner Architektur.

Im Juli 1816 verließ ich diese Stadt, nachdem ich überzeugt war, daß meine persönliche Gegenwart durchaus nichts mehr für jenes Geldgeschäft leisten konnte. Ich besuchte Troja und wurde durch Fieberkrankheit verhindert, meine Reise weiter auszudehnen. Als ich hergestellt war, unternahm ich die Untersuchung eines alten Theaters zu Milo, und ging, ohne sie vollenden zu können, nach Athen zurück, wo ich den Winter über mit Vollendung mehrerer früher angefangenen Arbeiten hinbrachte, bis die Witterung und meine Wiederherstellung vom Fieber mir es erlaubten, in Milo meine Untersuchungen wieder zu beginnen. Doch auch diesmal nöthigten mich die Umstände, sie wieder aufzuschieben und abermal nach Athen zurückzukehren. Die große Hitze dieses Sommers hatte auf meine Gesundheit nicht ganz guten Einfluß und hielt mich bis diesen Augenblick noch hier zurück."

Nachdem Haller zum zweiten Male in Milo gewesen und sich daselbst eine große Menge interessanter Bemerkungen über das dort befindliche Theater gesammelt hatte, ging er wieder nach Athen und beschäftigte sich daselbst mit Ausarbeitung seiner gesammelten Daten bis zum 1. October 1817. An diesem Tage trat er seine Reise nach Thessalien an.

Er ging über Theben durch den Paß von Thermopylae nach Zeitoun, einem bedeutenden Hafen, von da nach Larissa, wo er den 21. Oktober ankam. Auch auf dieser Reise, welche er unternahm, um den von dem Pascha beabsichtigten Bau einer Brücke über den Peneus zu leiten, hat er ungeachtet der mühsamen Tagewerke und der Anstrengungen der Fußreise noch viele und zwar die bedeutendsten und besten seiner Zeichnungen nach der Natur gemacht. Die letzte fertigte er am 29. Oktober in Laspochorio, am Fuße des Berges Ossa, denn hier, in dem Dorfe Ampelaki, am Fuße des Olympos, erlag er am 5. November 1817 einer Krankheit, nachdem er noch mit zitternder Hand selbst seine Grabschrift geschrieben hatte. Dieselbe lautet:

„Wanderer, sage in Deutschland, daß ich hier ruhe,
weil ich nach Vervollkommnung rang."

Arthur Fitger, der Jüngste der Maler-Dichter.

(Schluß.)

Verwandterweise reihen sich an die obigen Elegien dann die epigrammatischen Distichen, unter denen manche wieder der Kunst gewidmet und an Form wie an Inhalt den Goethe'schen ruhig zur Seite gestellt werden dürfen. Von ihrer geistvollen Tiefe und schlagenden Kraft mögen wiederum einige Proben zeugen, die sicher willkommen sein werden.

Gegenseitig.

Das Publikum.

Ach, die Künstler sind Schuld, wenn unsere Kunst so verfallen;
Keiner führet uns hoch über uns selber hinauf.

Der Künstler.
Nein, die Schuld hat das Volk; es fordert ja nimmer das Große,
Nur der alltägliche Quark ist's, der die Menge beglückt.
Unparteiischer.
Streitet doch nicht! Ihr solltet einander steh'n auf den Schultern.
Kunststück! — Doch es gelang einst in Athen und Florenz.

Götter! Wie treu der Natur der Schmutz selbst! Lauterste Wahrheit! —
Wahr ist er freilich, mein Freund; sage mir, ist er auch schön?
Schönheit? — Läppische Frage, das Schöne liegt just im Wahren.
— Zwei mal zweie macht vier — welch' entzückend Gedicht!

Gieb der Welt, was Jeder versteht, so heißt's: „Ein Gemeinplatz!"
Gieb ihr Neues, so schreit Jeder: der Mensch ist verrückt.

Welchen Stoff du ergreifst? O Künstler, vergebliches Suchen!
Dich ergreife der Stoff, willst du, daß uns er ergreift.

Ja vielseitig entwickelst du dich, der Blume vergleichbar,
Deren gefüllter Kelch strotzet in farbiger Pracht;
Doch den einfachen Blüthen erwächst die nährende Frucht nur,
Und die Beschränkung allein zeugt die lebendige That.

Des beschränkten Raumes wegen sei es genug mit diesem, obwohl es sich erst recht lohnen würde, aus der nun folgenden episch-lyrischen Abtheilung, „Singen und Sagen" genannt, einige jener balladenartigen Dichtungen wiederzugeben, in welchen die Natur des Dichters mit der des Künstlers die herrlichste Vereinigung feiert, wie zum Beispiel seinen „Bacchospriester", seinen „Kallikrates", „Antinous", oder die ergreifende Schilderung „Wie das Roß Bajard ertränkt ward" und vor Allem das bereits in weiteren Kreisen bekannt gewordene hochinteressante Gedicht „Johann Sebastian Bach." Mit dem reizenden Märchen vom „König Drosselbart," welches vielleicht die Perle des ganzen Buches ist, und dem Bremer Rathskellertraum „Roland und die Rose" schließt diese Abtheilung. Die letzte Dichtung verdankte ihre Entstehung der an Fitger gerichteten Aufforderung, Entwürfe zum Freskenschmuck des Bremer Rathskellers einzureichen. Man machte ihm dabei den Vorschlag, Hauff's Rathskellerphantasieen zu illustriren, doch wollten deren Gestalten der Apostel, der alten Jungfer Rose u. s. w. seiner Richtung durchaus nicht zusagen. Rasch aber entsproß der Fülle seiner eigenen Phantasie ein anderer, an malerischen Motiven ungleich reicherer Stoff, die reizende Geschichte vom Helden von Ronçevall und der schönen Rheinnixe von Rüdesheim, und Schreiber dieser Zeilen war selber Zeuge, wie dabei der Maler und der Dichter in ihm gleich begeistert um die Wette schufen und bald die Verse zu den hingeworfenen Bildern, bald die Bilder zu den gedichteten Versen entstanden, so daß wohl selten ein Werk geschaffen wurde, an welchem beide Naturen seines Verfassers so reichen Antheil hatten. Auch die gemalten Skizzen sind es werth, ihre eigentliche Bestimmung zu erfüllen. Aber ihre Blätter ruhen noch im Dunkel der Mappe und die Wandflächen im alten Rathskeller starren öde und leer dem Besucher entgegen, denn wie das an hundert Orten geht — ohne jeden genügenden Grund ist das ganze schöne Projekt in's Stocken gerathen, wenn nicht gar aufgegeben. Es ist das wahrhaft beklagenswerth, denn nirgends dürfte solch' herzerfreuender Bilderschmuck eine passendere und wirksamere Stelle finden als in jenen alten und weitberühmten Räumen.

Endlich mag noch des letzten Abschnittes der Sammlung gedacht werden, „Gelegentliches" überschrieben, dessen Inhalt fast ganz zum Festleben des Bremer Künstlervereins in Beziehung steht, welchem Arthur Fitger einen großen Theil seines geistigen Schaffens, so wie viele unvergeßliche Stunden edelster und erhebendster Anregung in Ernst und Scherz in den letzten Jahren zu verdanken hat. Seine dramatischen Festspiele zur Feier von Albrecht Dürer, Johann Kepler, Michel Angelo und anderen sind die geistvollsten ihrer Art und verdienten auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden, während die sich daran reihenden Tafellieder, von denen die meisten in vorliegende Sammlung aufgenommen sind, zum Theil in Scheffel'scher Weise von einem Humor erfüllt sind und eine Originalität der Erfindung zeigen, daß sie Jeden entzücken müssen, der nur irgend Sinn und Verständniß für diese Gattung hat.

Wir rathen dringend jedem Freunde deutscher Kunst und deutscher Dichtung, vor Allem aber den Künstlern, sich mit diesen hochbedeutenden Erscheinungen bekannt zu machen; eine Fülle von Genuß und Anregung wird es lohnen.

J. A.

Kunstliteratur.

Architektonische Studien, herausgegeben vom Architekten-Verein am K. Polytechnikum in Stuttgart. Verlag von K. Wittwer in Stuttgart. Fol.

Studirende der Architekturfachschule des Stuttgarter Polytechnikums stifteten im Jahre 1868 einen Architekten-Verein, welcher in Heften, die ungefähr alle drei Monate erscheinen, seine Studien veröffentlicht. Die Brauchbarkeit dieser Publikationen, welche bereits bis zum 24. Hefte gediehen sind, beweist der fortwährend sich steigernde Absatz.

Die Studien bestehen 1) in eigenen Entwürfen, 2) in Darstellung von Werken der Architekturlehrer des Polytechnikums sowie anderer einheimischer und auswärtiger Baumeister, 3) in Aufnahmen älterer Bau-

denkmale, wobei die Renaissance besondere Berücksichtigung findet. Die eigenen Entwürfe beziehen sich, wie es bei Autoren, welche noch auf der Schule sich befinden, selbstverständlich ist, in der Regel auf kleinere und einfachere Themata, wie z. B. Brunnenanlagen, Landhäuser, Kapellen, Grabmäler u. s. w. Da diese Entwürfe aus Konkurrenzen hervorgehen und gewöhnlich einem der Fachlehrer zur Revision vorgelegt werden, ist hinreichende Sicherheit gegen die Aufnahme werthloser Produkte vorhanden. Einzelne besonders talentvolle Vereinsmitglieder haben aber auch größere Entwürfe geliefert, wovon wir als hervorragendere Schöpfungen ein „Erholungshaus" von L. Neher, Heft XVI und ein „Generalkommandogebäude" von Fr. Thiersch, Heft XXII anführen wollen.

Wie sehr sodann die Werke der Stuttgarter Architekten, welche das hauptsächlichste übrige Material abgeben, der Veröffentlichung werth sind, das dürfte aus unserem, jüngst in dieser Zeitschrift abgedruckten, größeren Aufsatze hervorgegangen sein. Da wir dort von einer Schilderung der kirchlichen Architektur in Stuttgart vorerst absahen, blieb der Hauptvertreter der mittelalterlichen Baustile am Polytechnikum, Hermann Steindorff unerwähnt. Auch von ihm finden wir in den architektonischen Studien treffliche Beiträge in den Heften XIII, XV und XXI.

Bei den Aufnahmen älterer Baudenkmale endlich tritt der Werth und die Bedeutung der in der That virtuosen Behandlung der Autographie zu Tage, durch welche die Mehrzahl der Blätter sich auszeichnet. Diese zeichnerischen Leistungen haben in Fachkreisen geradezu Aufsehen gemacht und sind von günstigster Einwirkung auf andere autographische Publikationen gewesen, die in nichts weniger als befriedigender Weise begonnen worden waren.

Wenn wir noch des günstigen Einflusses gedenken, welchen diese Studien auf die ganze Ausbildung der später in alle Weite ziehenden Architekturzöglinge des Stuttgarter Polytechnikums ausüben, so können wir nur wünschen, daß das Unternehmen innerhalb seines naturgemäßen Rahmens, so lange der Stoff irgend noch vorhält, fortgesetzt werden möge.

P. F. Krell.

Personalnachrichten.

Berliner Museen. Graf Usedom, der 1872 die Stelle eines General-Direktors der königlichen Museen provisorisch übernommen hat, will seine Entlassung nehmen, weil er nicht die Unabhängigkeit genieße, welche mit seiner Stellung verbunden sei oder verbunden sein sollte.

Kunstvereine.

A. R. Verein für die Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin. Die Sitzung vom 26. Januar eröffnete der Vorsitzende Herr Professor Weiß mit einer ausführlichen Besprechung der drei ersten, bis jetzt erschienenen Lieferungen von Reber's Geschichte der neueren deutschen Kunst. Er hob die mannichfachen Vorzüge des Buches, welches sich in einfacher, lichtvoller Sprache an Gelehrte wie an Laien wendet, gebührend hervor und betonte namentlich die gerechte Würdigung, welche Rafael Mengs in dem Buche gefunden. — Der Geh. Regierungsrath Herr v. Quast hielt alsdann einen längeren Vortrag über mittelalterliche Kirchen in Schweden, welche er im vergangenen Spätsommer besucht hatte. Er unterstützte seinen Vortrag durch zahlreiche Photographien und Skizzen, die er an Ort und Stelle aufgenommen. Als das älteste Bauwerk Schwedens bezeichnete er die Kirche von Dalby; einzelne Theile derselben an der Ostseite rühren aus dem 11. Jahrhundert her. Die Kirche, an welcher man rheinische Einflüsse erkennt, ist im Wesentlichen eine Nachahmung des Speierer Doms. Während der Vortragende an gewissen Profilirungen außerdem noch englischen Einfluß konstatiren zu können glaubt, ist letzterer neben deutschen und französischen Einwirkungen im eigentlichen Schweden zweifellos. Als die schönste Kirche wird von den Schweden selbst die Kathedrale von Ostgothland in Lünköping genannt, ein sehr eleganter Bau mit drei gleich hohen Schiffen, aber ohne rechtes System mit absoluter Willkür angelegt. Wahrscheinlich um ihren Enthusiasmus zu bekräftigen, haben die Schweden diese Kirche fast vollständig restaurirt. In Smaland sind einige altgothische Kirchen in Ziegelrohbau, auch in Stockholm zwei altgothische Kirchen zu erwähnen: die von Bürger Jarl zugleich mit der Stadt gegründete Ritterholmskirche und die Nikolaikirche. Ein spezifisch nationales Gepräge zeigt der schwedische Kirchenbau erst verhältnißmäßig spät um die Wende des 14. Jahrhunderts. — Herr Hofrath Bußler legte zwei Entwürfe zu Friesen vor, welche der Bildhauer Professor Engelhardt für die Vorhalle des Museums in Hannover auszuführen beabsichtigt. Von demselben Künstler rührt auch der große Fries an dem Hause des Obersten v. Tiele-Winckler in der Regentenstraße her. — Herr Amsler präsentirte eine neue Lieferung der trefflichen Durand'schen Heliogravures nach Stichen und Radirungen alter Meister, welche geeignet sind, die Originale in der Mappe des Sammlers vollkommen zu ersetzen.

Sammlungen und Ausstellungen.

c. c. Dresden scheint in neuerer Zeit als Kunstmarktplatz an Bedeutung sehr gewonnen zu haben. Während es noch vor 20 Jahren daselbst nur ein einziges offenes Geschäft gab, das ausschließlich dem Kunsthandel gewidmet war, zählt man gegenwärtig gegen acht derartige Firmen. Die Konkurrenz spornt zu erhöhter Regsamkeit an und der Kunstfreund hat in Folge dessen öfter jetzt Gelegenheit, Novitäten zu sehen als in früheren Zeiten. Unter den jüngeren Firmen läßt es sich besonders die Kunsthandlung von A. Ernst (Prager Str.) angelegen sein, Neues und Gutes zu bieten, nicht nur an Kupferwerken, Photographien u. dergl., sondern auch an Bildern. So sieht man dort gegenwärtig eine Anzahl hübscher französischer Genrebilder von Moreau, Fabri, Brun, Seignac, Sauvage u. s. w., die gefällige Motive in geschickter Behandlungsweise vorführen. Es gilt dies namentlich von Brun's malerisch gut durchgeführter Straßenscene in Constantine, ebenso von den elegant gezeichneten Bildern Moreau's und Fabri's, welche Damen der modernen Gesellschaft in neckischen Situationen lebendig darstellen. Von den übrigen, im Ernst'schen Magazin jetzt ausgestellten Arbeiten nennen wir noch Gemälde von Wagener, von dem verstorbenen Teichs und zwei treffliche Schweizerlandschaften von O. v. Kamecke.

W. Kassel. Seit meinem letzten Bericht war im hiesigen Kunstverein ein Gemälde italienischen Charakters ausgestellt, welches hervorragendes Interesse in Anspruch nahm: „Capresische Mädchen bei der Toilette" von Hübner in Rom. Der Gegenstand des Bildes ist ein höchst einfacher, aber der Typus südlicher Natur ist so schön und voll darin wiedergegeben, wie man es unter den zahlreichen neueren Werken dieser Richtung nicht allzu häufig findet. Auf der überschatteten Veranda des hochgelegenen Hauses, welches zur Rechten von einer Palme überragt wird, nach der andern Seite hin aber den Ausblick auf das weite, im Sonnenschein glänzende Meer gewährt, sitzt mit weitem umhüllenden Gewand angethan ein

Mädchen in nachlässig vornehmer Haltung. Während sie sich im Spiegel betrachtet, den sie in der Hand hält, macht sich die hinter ihr stehende Dienerin noch mit der Toilette der Herrin zu schaffen; eine dritte Mädchengestalt lehnt ihr gegenüber am Eingang des Hauses, in sinnender Betrachtung jener Gruppe verloren. Auf und an der Brüstung der Veranda einige blühende Topfgewächse. Dieses einfache Ensemble ist mit einer solchen Innigkeit aufgefaßt, daß wir uns unwillkürlich in die Häuslichkeit dieser Capreserinnen selbst versetzt glauben. Von äußerst kräftiger und gediegener Behandlung ist auch das Kolorit des Ganzen, nur hätte der Künstler seine Figurengruppe in Beziehung auf die Gewandung vielleicht in wirksameren Kontrast zur architektonischen Umgebung setzen können. Auch eine „Spinnerin", Mutter mit Kind darstellend, von demselben Künstler, giebt Zeugniß von einer nicht gewöhnlichen koloristischen Begabung.

Alma Tadema's kürzlich in London zur Ausstellung gebrachtes Werk „Dom zu Münster" ist die Frucht der neulichen Reise, die der Künstler in Deutschland gemacht hat. Das Innere der berühmten Kirche, in die der Schein der Mittagssonne fällt, ist der Vorwurf der unvergleichlichen Studie. Mit einer noch kräftigeren Untermalung ausgeführt, als sie Tadema sonst anzuwenden pflegt, ist das Bild ebenso rein und glänzend wie reich und tief im Ton und in der Farbe.

Vermischte Nachrichten.

F. A. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 3. Februar 1875. Nach Aufnahme der Herren Geh. Rath Geppert, Prof. Dr. Vahlen und Geh. Rath Zitelmann zu Mitgliedern der Gesellschaft legte der Vorsitzende Prof. Curtius die Monuments grecs publiés par l'association pour l'encouragement des études Grecques en France vor und berichtete über den Fund eines großen Mosaikbodens bei Biredjik am Euphrat, auf welchem ein römischer Kaiser, von den Brustbildern der Reichsprovinzen kreisförmig umschlossen, dargestellt ist. Von diesen Medaillons lagen Photographien vor. Sodann besprach er die Schrift des Herrn C. W. King: The Annecy Athlete und gab der Gesellschaft durch photographische Abbildungen eine Anschauung der wohl erhaltenen 0,60 Meter hohen Bronzestatue, die 1866 in Annecy gefunden ist und zu lehrreichen Vergleichungen mit dem sogenannten Doryphoros Anlaß giebt. Hierauf theilte Herr Dr. von Willamowitz-Möllendorf eine Abhandlung aus dem Nachlasse des verewigten Prof Dr. Matz mit. Zwei Reliefs des Pal. Colonna in Rom, welche zwei Windgötter darstellen, erweisen sich durch eine Zeichnung aus dem XVI. Jahrhundert in der K. Bibliothek zu Windsor als zu einem Ganzen gehörig mit einem Reliefragment des Gartens Colonna, auf welchem Reste einer weiblichen Figur erhalten sind. Das nunmehr vollständig bekannte Relief stellt den atmosphärischen Vorgang dar, wie der aus sumpfiger Niederung aufsteigende Nebel durch die Winde zerstreut wird. Herr Prof. Mommsen legte ein vorgefundenes Dekret der Stadt Lete nördlich von Thessalonich in Makedonien vor, welches über eine Niederlage berichtet, die die Römer durch die Galater, d. h. die Skordisker im Jahre 117 v. Chr. erlitten haben und in welcher der Vater des bekannten Sext. Pompejus Strabo, damals Prätor in Makedonien, fiel. Es ist diese Niederlage wahrscheinlich der Ausgangspunkt des schweren Thrakerkrieges der Folgejahre geworden. Herr Dr. Treu besprach die Darstellungen von Skeletten und Todtenköpfen bei den Alten im Anschluß an seine Dissertation: de ossium humanorum larvarumque apud antiquos imaginibus capita duo, Berlin 1874, und erläuterte seinen Vortrag durch Vorlegung zahlreicher zum Theil unedirter Monumente. Herr Dr. Engelmann sprach über die Rekonstruktion des südlichen Propyläenflügels unter Vorlegung einer durch den Architekten Schmoranz gemachten Aufnahme. Im Gegensatze zu neueren Ausführungen, welche die Stoa bei der Säulenspur und der vorspringenden Ante aufhören lassen, behauptete er eine Fortführung derselben nach Westen, die aus der tektonischen Struktur der Ante und dem Weitergehen des Stylobats sich ergiebt. Die Pfeilerspur zwischen der Ante und der Säulenspur, die für die frühere Ansicht geltend gemacht wurde, ist ohne Belang, weil sich nachweisen läßt, daß die Steine des Podiums schon anderwärts verwendet worden sind; auch daß Platten der alten Area des Niketempels an Ort und Stelle belassen sind, kann nicht hinderlich sein. Die kleine Treppe endlich nach dem Peribolus des Niketempels muß für antik gehalten werden.

Das Modell zum Schillerdenkmal für Marbach, die Vaterstadt des Dichters, ist seiner Vollendung nahe und wird von dem Künstler, der damit betraut worden, dem Bildhauer Ernst Rau, in etwa 14 Tagen an die Erzgießerei von Pelargus, aus welcher auch der gelungene Guß des Uhlanddenkmals zu Tübingen hervorgegangen, zum Gusse abgegeben werden. Das Denkmal ist ein Standbild von 10 Fuß Höhe und zeigt den Dichter in edler Haltung, den Blick nach oben gerichtet, den einen Fuß etwas vorgesetzt. Der linke Arm hängt am Leibe herunter und in der Hand trägt er eine Rolle (oder ein Heft), in der Hand des über die Brust gekreuzten rechten Armes hat er einen Stift. Das Haar wallt frei, der Hemdkragen ist offen, das Kostüm das bürgerliche seiner Zeit. Zum Gusse hat Se. Majestät der Deutsche Kaiser das Erz von Geschützen angewiesen. Während das Hauptdenkmal gegossen wird, vollendet der Künstler das Fußgestell, das mit Ausnahme einiger kleinerer Ornamente und der Gedenktafel aus rothem Sandstein bestehen wird. Die Enthüllung des Denkmals ist auf den 9. Mai 1876 anberaumt.

Aachener Dom. Die für die Ausschmückung der Kuppel des karolingischen Münsters zu Aachen von dem Maler Bethune zu Gent gefertigten Kartons sind nahezu beendet. Dieselben sind im Geiste der Vorbilder aus der Justinianischen Zeit gehalten.

Piloty's „Thusnelde" ist vom König von Bayern für 35000 Gulden angekauft und der Münchener neuen Pinakothek einverleibt.

‡‡ **Der Magistrat von München** hat beschlossen, einen Theil der Theresienwiesen — der Platz für das Oktoberfest soll bleiben —, nach dem Plane von Effer, in einen Stadtpark umzuwandeln. Um denselben soll sich dann ein Gürtel von Villen ziehen, welche sämmtlich im Italienischen Renaissance-Stil erbaut und mit Zäungärten umgeben werden sollen. Am Rande eines Teiches soll, zum Andenken an M. v. Schwind, der „Melusinen-Tempel" erbaut werden. — Ueber die Ausführung dieses Projektes ist noch nichts Näheres bekannt.

Vom Kunstmarkt.

Paris. Die erste, am 5. d. M. abgehaltene Versteigerung von Gemälden aus dem Salon des refusés hat einen außerordentlichen Erfolg gehabt. Das am höchsten bezahlte Bild, „Ein Feld im ersten Morgenlichte", war dasselbe, welches die Jury bei Ausstellung von 1863 zurückgewiesen hatte, wodurch die Bildung der obenerwähnten Nebenausstellung, in welcher solche zurückgewiesenen Bilder Platz fanden, veranlaßt wurde. Es wurde für 1000 Franken ausgeboten und mit 9800 Franken bezahlt. Der Gesammtbetrag der Versteigerung belief sich auf 109,700 Franken.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Werke.

Atlas der Plastik und Malerei. Herausgegeben von M. Carriere. 30 Tafeln in Stahlstich, nebst erläuterndem Texte. qu. Fol. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums. No. 113.
Die Weihnachts-Ausstellung im österr. Museum, von J. Falke. (Forts.) — Das künftige Gewerbemuseum.

The Academy. No. 144.
The Dudley Gallery, von W. M. Rossetti. I. — Art journalism. — Art sales.

Art-Journal. Februar.
Studies and sketches by Sir E. Landseer. (Mit Abbild.) — Early engravings in the Royal Gallery at Florence. von F. B.

Seguier. (Forts.) — Ancient stone crosses of England, von Alfr. Rimmer. (Mit Abbild.) — Metal-work among the Hindoos, von A. Hunter. I. (Mit Abbild.) — The history of the eucharistic vestments, von E. L. Cutts. (Forts. Mit Abbild.) — Art under the seats, von LL. Jewitt. I. (Mit Abbild.) — Obituary: G. Franchi. — Beigegeben sind 3 Stahlstiche.

Gewerbehalle. 2. Heft.

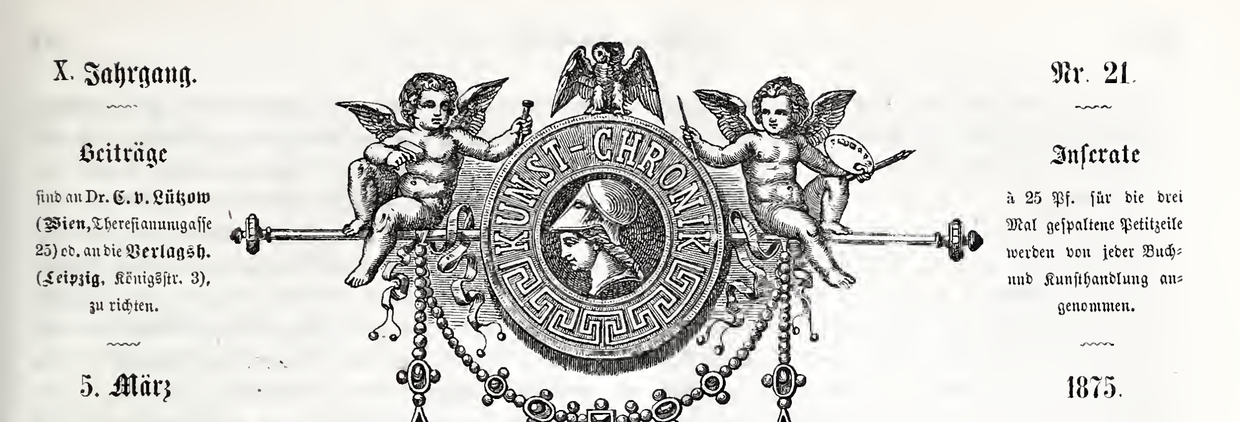
Die ehemalige kaiserl. Porzellanfabrik in Wien, von Jacob Falke. (Fortsetzung. Mit Abb.) — Abbildungen: Spätgothische Console vom Hochaltar der Marienkirche in Krakau; Mosaik-Bordüre aus dem Baptisterium in Florenz; Plafond, Bettstelle, Fauteuil und Schemel, Etagère, Parktbor, Zimmer-Fontaine, Kirchenglocke, Feuerzange, Blasebalg, Kohlenschaufel, Initialen, Diadem.

Auktions-Kataloge.

C. J. Wawra in Wien. Versteigerung am 8. März und den folgenden Tagen. Die Kupferstich-Sammlung des Herrn Levy in Warschau und ein reiches Werk von P. P. Rubens.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

5. März

Nr. 21.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 3 Thlr. sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Fortuny-Ausstellung.

Rom, im Februar.

Vom 21. bis 23. Januar fand hier eine Fortuny-Ausstellung statt. Den Erben Fortuny's war es unmöglich, dem Drängen der hiesigen Künstlerschaft zu widerstehen; an den genannten drei Tagen öffneten sich die bisher schwer zugänglichen Räume der Villa Rigauti dem Publikum. Am ersten Tage waren nur Künstler anwesend; am zweiten hielt schlechtes Wetter die Kunstfreunde Rom's noch ab; am dritten aber gestaltete sich die Auffahrt so großartig wie nur möglich. Herren und Damen bildeten Queue und warteten stundenlang, bis die Reihe sie traf, in's Atelier zu gelangen.

Der Eingang in Fortuny's Atelier ist schon ein reizendes Dekorationsstück, das von dem gewählten und eigenartigen Geschmacke des Künstlers Zeugniß giebt. Eine ägyptische Figur fungirt als Thürhüter an der Pforte in das kleine Gärtchen, aus welchem einige Antiken, ein Tisch aus marmo africano nero, Amphoren und Blumen, in Verbindung mit einem reizenden Nymphäum, ein wahres Kabinetstück machen. Steigt man auf den Stufen des Brunnenhauses empor, so sieht man den schönen großen Garten, in den aus dem Atelier eine eigene Treppe führt, und an den die Villa sich anlehnt, die sammt den Reizen dieses Gartens und der Lage die Sirene wurde, welche Fortuny's Tod verschuldete. Fortuny benutzte Jahre lang dieses Atelier; erst als er sich durch die Annehmlichkeit, Atelier und Wohnung beisammen zu haben, durch die Pracht der nebenanliegenden Villa verleiten ließ, „fuori la porta del popolo" zu wohnen, unterlag er dem verderblichen Klima dieser Tiberniederung, welches auch die prächtige Villa Papa Giulio, die von Fortuny's Behausung nur einen Büchsenschuß weit entfernt liegt, unbewohnbar macht.

Eine mit einer Epheulaube gedeckte Stiege führt in's Atelier. Dieses hatte schon durch die Verwandlung in ein Ausstellungslokal sehr viel von seinem Charakter verloren, mehr aber noch durch die Entfernung der kostbarsten und schönsten Dekorationsstücke, die bereits insgesammt nach Paris gewandert waren. Zurückgeblieben waren nur einige hübsche Gobelins, ein sehr interessantes Stück Brokat mit dem Wappen der Barberini, schöne Waffen, Glasgefäße und eine Anzahl jener metallisch glänzenden, schön glasirten Thonschüsseln, die, als geringer Ueberrest einstiger maurischer Kunstindustrie, jetzt noch in Spanien erzeugt werden. Von den tauschirten Arbeiten war wohl die von Fortuny selbst ausgeführte am interessantesten; dieselbe befand sich an einem Schwertgriff, an dem auch die übrigen Arbeiten, in Elfenbein und getriebener Arbeit, von ihm selbst herrühren.

Die Ausstellung selbst wollen wir besserer Uebersicht halber eintheilen in die Handzeichnungen, Radirungen, Studien und Bilder.

Unter den Handzeichnungen befand sich das Porträt des Bildhauers Epinay, eines intimen Freundes Fortuny's; dann eine Charakterfigur ähnlich derjenigen, welche in dieser Zeitschrift (1874, S. 341) so trefflich reproducirt war; ferner eine Straßenansicht als Vorbereitung für eine Aquatinta, und die letzte Arbeit Fortuny's: die „Todtenmaske Beethovens." Ihre Leser können sich aus dem Holzschnitte in Ihrer Zeitschrift

einen genügenden Begriff machen von der feinen Empfindung, die in solcherlei Arbeiten Fortuny's lag, von der scharfen Charakteristik und dem liebevollen Eingehen in die Details.

An die Federzeichnungen schließen sich die Radirungen, die ziemlich vollständig ausgestellt waren. „Der todte Araber", welcher, mit seinem Mantel bedeckt, die Flinte neben sich, gestreckt da liegt, erinnert an Tiepolo's Capriccio's, ebenso der auf einem Säulenkapitäl sitzende Hirtenknabe mit der Ziege, während die Serenade vollständig Goya's Aquatintamanier nachzuahmen versucht. Daß Fortuny beim Nachahmen nicht stehen blieb, zeigen die übrigen Radirungen, in denen er die prickelnde Pikanterie Tiepolo's wie einen Tropfen eigenen Blutes beibehält, das einem Fiebertraum so ähnliche Fühlen Goya's aber vollständig abstreift. Nur in technischer Hinsicht behielt er von Goya die Aquatinta, aber auch nur in sehr beschränktem Grade, etwa zum Ersatz des Aufätzens, da ihm dieselbe eine größere Freiheit und die Möglichkeit an die Hand gab, mit dem Pinsel das Aetzmittel zu handhaben, wie Farbe. In dieser Weise sind die reizenden kleinen Radirungen behandelt, die vor Fortuny's Tode allgemein im Handel vorkamen, jetzt aber von Goupil zurückgezogen sind, um die Preise höher zu schrauben. Es sind dies: „Der Leser", „Der Tambourinspieler", „Der Invalide", und die größere Arbeit: „Der an der Leiche seines Freundes trauernde Araber", ein sehr kräftiges, markiges Charakterstück. Wenig bekannt ist der Anachoret, dann eine Zopffigur im Garten, und doch gehören sie mit zu dem Originellsten, was Fortuny in diesem Fache leistete. Wie sich der Zopfherr über seine Blumen bückt, um Auge und Nase genießen zu lassen, wie ist so ganz dies Behagen ausgesprochen! Die Blumen selbst, der Wirrwar von Motiven ist mit ebenso viel Geschick wie Geschmack behandelt.

Alle ausgestellten Studien zu besprechen, würde wohl zu weit führen, doch die wichtigsten zu erwähnen, wird unumgänglich nöthig sein; — bald werden diese Perlen in „Privatbesitz" verschwunden sein, und einem künftigen Schilderer der Kunstbestrebungen unserer Tage bleibt vielleicht keine andere Quelle, als diese Zeilen. In erster Linie sind diejenigen Studien zu erwähnen, die zwar rein als solche nach der Natur gemalt wurden, durch ihre Vollendung und Abgeschlossenheit aber als Bilder gelten können. Zunächst gehören zu diesen die Alhambra-Studien. In der Weltausstellung hatten Sie Gelegenheit, Regnault's Alhambra-Aquarelle zu sehen. Der malerische Gesammteffekt derselben war höchst vortrefflich, die Vollendung der Details aber gleich Null; Fortuny übertrifft da Regnault, indem er nicht nur dieselbe Kraft und Breite bewahrt, sondern bis in's feinste Detail ein gewissenhafter Zeichner bleibt, der nirgends einen, zwar geistreichen, Schein giebt, sondern auch das kleinste Detail durchgeistigt, lebendig und mit Liebe behandelt, wie nur irgend ein alter Meister der besten Zeit. Die Figuren sind leider unvollendet geblieben. Nur eine Photographie machte es dem Beschauer klar, wie ein solches vollständig fertiges Alhambrabild gewirkt haben müßte; es war eine maurische Gerichtsscene. Zu einer Figur dieses Bildes war die Studie da, ein hockender Araber, der Wächter der in den Block eingespannten Sträflinge.

An Charakteristik und Kraft der Farbe wurde diese köstliche Figur nur übertroffen von dem Araber, der sein Schwert schleifend, soeben beschäftigt ist, mit dem Daumen die Schneide zu probiren. Diese Figur beschreiben zu wollen, wäre ein thörichtes Unternehmen; genug, sie war gezeichnet und gemalt, wie es nicht besser möglich ist. Ich darf meine Lobesworte aber nicht verschießen, denn was bleibt mir dann für den kleinen Jungen, der da nackt am Meeresstrande liegt und sich sonnt? Und der andere Junge, mit den so durchsichtigen Ohren, der sich in der Sonne trocknet, welchen Humor athmet er, welche feine Charakteristik! Weiter: eine Dame im Garten; eine Straße in Rom; eine Neapolitanische Carozzella, dann wieder eine Menge Interieurs und Thierstudien, — unzählige Zeugnisse des vielseitigsten Könnens, eigenartigster Individualität, wahren Genies.

Ganz fertige Bilder waren nicht ausgestellt. Die paar angefangenen und die Photographieen nach fertigen Arbeiten mußten es dem Beschauer, der nicht so glücklich war, Fortuny gekannt zu haben, vergegenwärtigen helfen, wie er die genannten Studien zu verwerthen verstand.

Unter den halbfertigen Bildern besonders hervorragend war das Porträt der beiden Kinder Fortuny's, das originellste Porträt, das ich kenne; — ewig Schade, daß es unvollendet blieb! Das Ganze, eine liebliche Idylle, ist eine farbenfreudige Lösung eines malerischen Problems, gepaart mit einer Feinheit der Zeichnung und Individualisirung von ganz seltener Art. An diesem Bilde tritt es besonders klar hervor, daß jener Franzose Recht hatte, der Fortuny über Delacroix und die besten französischen Koloristen stellte; denn nicht nur, daß er ihnen als Kolorist ebenbürtig ist, an Präzision und Schärfe der Zeichnung überflügelt er sie weit.

Zunächst zog „Der Strand von Portici" die Bewunderung aller Künstler auf sich. So hat noch kein Mensch Sonne gemalt! Pettenkofen und Meissonier sind gewiß auch in der Wiedergabe solcher Effekte überaus glücklich, und doch läßt Fortuny beide hinter sich. Ohne Meissonier's kalkige Lichter, ohne Pettenkofen's etwas tintige Schatten, beinahe nur mit ungebrochenen Lokalfarben wirkend, erreicht Fortuny eine nie gesehene

Leuchtkraft', so daß man sich, wie die in dem Blumengarten sitzende Dame, die Augen verhalten möchte.

Gleich nebenan, welch' ein Kontrast! Bei herabströmendem Regen kommt aus einer Kirche ein Leichenzug heraus. Dieses Bild ist nur auf die Leinwand skizzirt, so daß von einer Charakteristik noch keine Rede sein kann; es ist nur ein reizender Farbenfleck, ein interessanter Akkord, der in unzählige graue Varianten aufgelöste stärkste Kontrast von Schwarz und Weiß. Ein anderer Leichenzug scheint zu den aufgegebenen Bildern zu gehören, denn er ist aus Fortuny's früherer Zeit, etwa gleichzeitig mit der „Schlacht von Tanger." Im Schnee tanzende Masken, an denen ein Leichenzug vorübergeht, die Leiche im offenen Sarg, — ein zu greller Kontrast, wie sie Fortuny sonst nicht liebte. Das Bild ist noch unter dem Einflusse von Goya's Schreckensbildern begonnen und glücklich fallen gelassen.

„Dahersprengende Araber", und die genannte „Schlacht von Tanger" sind Bilder in größeren Dimensionen, die aber, wie es scheint, auch Fortuny's Geschmack nicht zusagten; oder sollte es wahr sein, was man sich in hiesigen Künstlerkreisen erzählt, daß Fortuny nur mit Widerstreben dem heutigen Pariser Geschmack huldigte und nach großen Aufgaben seufzte? Daß die beiden größeren Bilder an Werth den späteren nachstehen, löst die Frage nicht, denn letztere sind eben aus späterer Zeit, während die ersteren frühe Versuche sind.

Noch zwei unfertige Bilder von hervorragendem Interesse brachte die Ausstellung: „Der Metzger" und eine Variante der „Vicaria", mit welcher Fortuny sein Glück machte. Ersteres wirkte trotz dem eben nicht reizenden Gegenstand wie ein Bouquet, in welchem die Eingeweide und das Blut des Thieres die schönsten Farbenblumen bilden. Der halbnackte arabische Metzger, welcher sich das Blut mit verkehrter Hand aus dem Gesichte wischt, ist eine köstliche Gestalt, und hätte zu Fortuny's besten gezählt, wäre das Bild fertig geworden. Neben der angefangenen „Vicaria" stand die Photographie des fertigen Bildes. Nach letzterer zu schließen, ist das ausgestellte Bild vor dem fertig gewordenen begonnen und unvollendet gelassen worden, denn es ist im fertigen Bilde zur prächtigen Gruppe geworden, was im angefangenen nur Motiv war; das Interieur ist reicher, schöner und malerischer. Doch war das begonnene Bild ein höchst schätzenswerther Kommentar zur Photographie, da auf demselben einige Figuren fertig gemalt sind, z. B. der köstliche Geistliche beim Kontraktunterzeichnen.

Ebenfalls nur in Photographie vorhanden war eines der letzten Bilder, die der Meister vollendete, doch in einer Photographie, so groß wie das Original: „Die Theaterprobe." Es ist ein Bild, in dem Fortuny's vielseitiges Talent nach allen Richtungen sich glänzend bethätigte. In einem Garten versammelt sich zu Anfang dieses Jahrhunderts eine Gesellschaft von Kennern, um einer Probe zu irgend einem Melodrama eines Haustheaters beizuwohnen. „Sie", eine reizende, üppige, hochgewachsene Schöne, ist soeben in Ohnmacht gefallen. „Er" liest, die Dame mit dem rechten Arm haltend, aus einem großen Manuskript die Verse seiner Rolle. Mit Kennermiene horchen einige Herrn auf und tauschen Bemerkungen aus; Einer schließt die Augen, um ganz aufmerksam zu hören, — oder um zu schlummern? Die Köpfe dieser Herren gehören zu dem Besten, was Fortuny gemacht hat, sowohl was malerische Behandlung, als Charakteristik anbelangt. Das Kolorit des Bildes ist durch jene feine Abendstimmung, die alle Lokalfarben zu so hoher Geltung bringt, besonders ausgezeichnet; leider konnte die Photographie dem Beschauer, der das Bild nicht gesehen, diesen Reiz nur ahnen lassen.

Wie in allen Bildern Fortuny's, so ist auch in diesem die Raumeintheilung eine ganz originelle. Abweichend überhaupt von Allem, was konventionell und althergebracht ist, bindet sich Fortuny ebensowenig, wie die besten alten Meister, an irgend eine Regel betreffs der Beschränkung des Raumes. Er läßt seine Phantasie und seinen Geschmack völlig frei walten und giebt uns, wie die Natur, Freude und Genuß, auch wenn wir unser Auge von der Hauptaktion abwenden. Ohne die Aufmerksamkeit zu zersplittern (Fortuny hat eben genügende Mittel, sie an die Hauptsache zu fesseln), gewährt er durch diese Freiheit seinen Bildern eine Großräumigkeit, die dem Ganzen zu besonderer Zierde gereicht.

Erwähne ich noch die „Tänzerin", eine Scene aus dem spanischen Leben, dann das Porträt einer Dame in Aquarell, so habe ich Alles erschöpft.

Nach einigen Wochen soll der Rest des Fortuny'schen Nachlasses in Rom versteigert werden, und zwar nur dasjenige, was gewissermaßen den Ausschuß bildet. Es wird dies das letzte Kräuseln der Wellen sein; glatt und ruhig wird der Strom der Alltäglichkeit auch über dieses Grab dahinfließen; nur in den Herzen der Künstler und Kunstfreunde, die Zeugen von Fortuny's Schaffen waren, wird dessen Name unauslöschlich eingeschrieben bleiben.

Dr. Isidor.

Ausstellung alter Meister in der Londoner Akademie.

Diese sechste Jahresausstellung liefert den erneuerten Beweis von der Bedeutung der englischen Privatsammlungen in Ansehung sowohl der Qualität als auch der Quantität. Die Royal Akademy, welche eine Körperschaft lebender Künstler zur Pflege und Förderung der

modernen Kunst bildet, hat auch der alten Kunst einen guten Dienst geleistet, indem sie ihre schönen Säle der Ausstellung alter Meister und verstorbener britischer Künstler zur Verfügung stellte.

Mit großem Beifall, namentlich seitens der gebildeten Welt, wurde auch heuer die Ausstellung begrüßt, die so viele Meisterwerke, welche dem Publikum sonst nicht zugänglich sind, da sie sich in den vornehmen Häusern London's und der Provinzen befinden, an die Oeffentlichkeit zieht. In früheren Jahren waren die Sammlungen des Grafen von Dudley und des Herzogs von Westminster ausgestellt; zu dieser sechsten Ausstellung haben vornehmlich die Königin, der Graf von Yarborough, der Herzog von Abercorn, der Marquis von Bristol, Graf Fitzwilliam, der Herzog von Sutherland und Sir William Miles beigesteuert, dazu noch manche hier nicht genannte Kunstfreunde, deren Namen von dem Aufschwunge des Kunstinteresses Kunde geben, der mit dem Wachsthume des Nationalwohlstandes Hand in Hand gegangen ist.

Im Ganzen sind 269 Werke ausgestellt, von denen die Hälfte etwa auf die englische Schule kommt. Sie sind meist von kleinem Formate, wie es die englischen Sammler lieben, doch füllen sie fünf Säle und einen Vorsaal. Die Bestimmung von vielen Gemälden unterliegt wie gewöhnlich dem Zweifel, und die Akademie hat wohlweislich, um sich keiner Beschämung auszusetzen, angekündigt, daß sie für die Authenticität keine Verantwortung übernehmen könne. Dr. Waagen, der viele unserer Privatsammlungen besucht und über ihre Bestände in seinen „Treasures of Art in Great Britain“ berichtet hat, war bisweilen zu leichtgläubig und zu nachsichtig, als daß man ihm eine unfehlbare Autorität beimessen könnte. Seine Bücher besitzen indeß immer noch den Werth von Katalogen für diejenigen Sammlungen, über welche Verzeichnisse nicht vorhanden sind. Die Art und Weise, wie viele englische Sammlungen zusammengebracht sind, flößt kein großes Vertrauen ein. Vor einem Jahrhundert oder noch längerer Zeit schickte man Agenten oder Händler nach Italien, die für unseren Adel ankaufen mußten, was eben zu haben war; und so wurde denn eine große Menge von Schulbildern eingeführt, denen man auf Muthmaßung hin große Namen anheftete. Jetzt ist aber die Zeit gekommen, wo in Folge der strengeren Prüfung, welcher Männer wie Crowe und Cavalcaselle die Kunstgeschichte unterworfen haben, die Privatsammlungen England's manch glänzenden Künstlernamen von ihren Bildern fahren lassen müssen. Indeß enthalten sie im Durchschnitt kaum mehr gefälschte Bilder als die Privatgalerien Italiens. England hat immer das vorausgehabt, mehr Geld für den Ankauf von Bildern zur Verwendung zu haben, und so waren Graf Dudley und der verstorbene Marquis von Hertford in der Lage, sich in den Besitz von historisch berühmten Meisterwerken der Kunst setzen zu können, wie die „Kreuzigung“ von Raffael und die „Regenbogen-Landschaft“ von Rubens.

Der größte Theil der ausgestellten Gemälde ist nur für England von Interesse; jedoch mögen einige hervorgehoben werden, welche überall gekannt zu werden verdienen. Die Sammlung des Herrn Fuller Maitland zeigt abermals, wie reich sie an Frühitalienern ist. Dieser einsichtsvolle Kunstkenner sicherte sich ebenso wie der verstorbene Alexander Barker zu mäßigen Preisen seltene Denkmäler der toskanischen und anderer Schulen, welche mit dem Fortschritte des öffentlichen Geschmackes zugleich an Werth gewonnen haben. Eine bemerkenswerthe Komposition dieser Gattung ist: „Die Auferstehung Mariä, St. Bonaventura und St. Franciscus in Anbetung.“ Nun regt sich die Frage nach dem Urheber. Das Bild ist früher einmal als ein Werk des Giotto gestochen, ist aber sicherlich keines; jetzt wird es in dem Ausstellungskataloge dem Fra Angelico zugeschrieben, dem es auch Crowe und Cavalcaselle zusprechen. Indeß machen sich bei seiner gegenwärtigen Ausstellung auch dagegen Bedenken geltend. Man hat darauf hingewiesen, daß der Goldgrund und die goldenen Verzierungen der Draperien, die mit durchsichtigen Farben übergangen und geglättet sind, der eigenthümlichen Weise der frühsienesischen Schule angehören. Die Arbeit, mag nun der Maler gewesen sein, wer er wolle, ist unzweifelhaft ein treffliches Beispiel der spiritualistischen toskanischen Schule. Ein anderes bedeutendes Gemälde, ebenfalls aus der Sammlung Fuller Maitland, ist von Cosimo Rosselli gemalt, einem Künstler, der am meisten durch sein Fresko in der Sixtinischen Kapelle: „Die Bergpredigt“ bekannt ist. Die hier ausgestellte sonderbare Komposition ist „Christus am Kreuze“; der Erlöser, dick eingehüllt in ein schwarzes, mit Juwelen verziertes Gewand, den einen Fuß auf den Abendmahlskelch setzend, ist umgeben von Engeln und Seraphim; im Vordergrunde befinden sich in lebensgroßen Figuren Johannes der Täufer, die Heiligen Dominicus und Hieronymus und der Erzbischof Antonius von Florenz. Das Bild, in Tempera auf Holz gemalt, ist theilweise restaurirt. Es stammt aus der Sammlung Solly, war auch in der großen Ausstellung zu Manchester vorgeführt und ist von Waagen sowohl als auch von Crowe und Cavalcaselle beschrieben. Es gehört dem fünfzehnten Jahrhundert an und ist merkwürdig wegen des bekleideten Kruzifixes zu einer Zeit, als in der römischen Kirche die bekleidete Figur des Gekreuzigten der nackten Platz gemacht hatte. Außerdem ist das einzige, hier ausgestellte erwähnungswerthe Werk der frühitalienischen Schule, „Die Anbetung der heiligen drei Könige“ aus der Sammlung Barker, genugsam

bekannt aus der Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle, welche in der Darstellung des Nackten einen großen Fortschritt rühmen. Der muthmaßliche Urheber war Fra Filippo Lippi; doch muß die Arbeit dann früher entstanden sein, zu einer Zeit, als er unter den Einfluß des Fra Angelico kam. Die „Verkündigung" in der Nationalgalerie gehört derselben Richtung und Zeit an. Einige Kritiker wollen beide Gemälde dem Pesellino zuweisen, der ein Schüler und Nachahmer des Fra Filippo Lippi war.

Diese die verschiedensten Richtungen vertretende Sammlung liefert abermals den Beweis, daß bedeutende Gemälde Nachahmungen im Gefolge haben; wir sehen, wie die Alten sich nicht scheuten, ihre Kompositionen bei vorhandener Nachfrage zu wiederholen, und nach Verlauf von Jahrhunderten wird es nun kaum noch möglich sein, Priorität und Urheberschaft zu bestimmen, eine Konfusion, welche durch die sonst unschätzbaren Arbeiten von Crowe und Cavalcaselle in einigen Punkten schlimmer als je geworden ist.

Nicht weniger als sieben Gemälde sind hier dem Tizian zugeschrieben; das eine ist das wohlbekannte „Abendmahl zu Emaus." Es giebt wenigstens vier Darstellungen dieser Scene von Tizian, eine im Louvre, eine andere in dem Nationalmuseum zu Neapel, eine dritte im Nationalmuseum zu Dublin und nun eine vierte, aber gewiß nicht die beste, aus der Sammlung Yarborough. Ebenfalls zum Widerspruch herausfordernd ist eine ausgeführte Studie zu dem berühmten Gemälde „Petrus Martyr", das im Jahre 1867 in Venedig bei dem Brande der Kirche S. S. Giovanni e Paolo zu Grunde ging. Nach diesem verhängnißvollen Brande würde die Nationalgalerie zu London gern jede Anzahl derartiger „Studien" angekauft haben. Sieben Jahre früher besaß die irische Nationalgalerie schon eine „Replik oder sehr alte Kopie", eine andere Replik oder Kopie ist im mittleren Frankreich aufgetaucht. Diese verschiedenen Versionen unterscheiden sich in einigen Punkten von dem Original, — Abweichungen, welche, wie man schließt, nur von Tizian selbst herrühren können. Originalzeichnungen zum Petrus Martyr wurden auf der Auktion Woodburn in London verkauft.

England besitzt eine große Anzahl spanischer Gemälde; die Kriege, welche Spanien arm machten, bereicherten die Privatsammlungen des Herzogs von Wellington und anderer. Indeß die vorzüglichsten Werke der spanischen Schule, die sich in England finden, fehlten auf der diesjährigen Ausstellung. Lord Heytesbury hat die lebensgroßen Figuren der Heiligen Benedikt und Hieronymus hergegeben, die dem Zurbaran zugeschrieben werden und in Anbetracht ihres prächtigen Naturalismus und ihrer tiefernsten Färbung seiner nicht unwürdig sind. Velazquez ist mit einem seiner (23) bekannten Bildnisse Philipps IV. vertreten, auch mit einem von den (12) bekannten Bildnissen des Infanten Don Balthazar Carlos.

Die holländische Schule mit Einschluß Rembrandt's ist besonders stark in englischen Sammlungen vertreten. Von untergeordneter Qualität erscheint die „Anbetung der heiligen drei Könige" (im Besitze der Königin) und die „Kreuzabnahme" (Herzog von Abercorn), die beide auf den Namen Rembrandt getauft sind. Diese zwei Bilder gehören, ob sie gleich aus bedeutenden Sammlungen stammen, demselben Range an, welchen auch der von Herrn Suermondt an die Nationalgalerie verkaufte „Christus, die Kinder segnend", einnimmt. Dieses von der Regierung zu theuer bezahlte Bild gilt jetzt allgemein als eine Arbeit von Eeckhout oder einem anderen Schüler des großen Meisters. Auch an „Rubens" fehlt es in englischen Sammlungen nicht; die von Sir William Miles dargeliehene „Bekehrung Pauli" ist eine wohlbekannte Komposition, von der sich eine etwas variirte Wiederholung in der Münchener Pinakothek findet.

J. Beavington Atkinson.

(Schluß folgt.)

Kunstliteratur.

R. B. Von Prof. J. Overbeck's bekanntem, vortrefflichem Buche „Pompeji" ist, nachdem in 18 Jahren zwei Auflagen desselben mit zusammen fünftausend Exemplaren verkauft sind, kürzlich die dritte Auflage in etwas vergrößertem Formate und in einem Bande (statt der zwei Bände der zweiten Auflage) ausgegeben worden. Diese neue Auflage ist von dem Verfasser nach einem nochmaligen Aufenthalte von mehreren Wochen in Pompeji im Frühjahr 1873 „von Anfang bis zu Ende mit Fleiß durchgearbeitet, verbessert und auf den heutigen Stand unserer Kenntniß von dem antiken Pompeji erweitert worden." Die zahlreichen Illustrationen, welche dem Buche einen besondern Werth verleihen, sind zum Theil verbessert und nicht unwesentlich vermehrt worden.

Nekrolog.

D. H. Anton Melbye, der am 10. Januar d. J. in Paris verstorbene dänische Maler, war unstreitig einer der bedeutendsten Künstler, welche Skandinavien seit Thorwaldsen aufzuweisen hat. Durch allerlei äußere Glücksumstände hatte er sich zu einem der beliebtesten Seemaler der Neuzeit aufgeschwungen. Wenn auch in gewählten Kunstkreisen fast gänzlich ignorirt, erfreute er sich doch, besonders in Frankreich, einer ausgebreiteten Popularität unter den zahlungsfähigen aber wenig wählerischen Bilderhändlern, die ihre Kundschaft in der haute volée haben. Es war sonderbar, daß gerade er, dessen persönlicher Charakter voller Excentricitäten und Eigensinn war und dessen Lebenslauf die wunderbarsten Wechselfälle aufzuweisen hat, der Liebling der Parvenus werden sollte. — Im Jahre 1818 in Kopenhagen geboren, begann er seine Laufbahn als Lehrling bei einem Schiffsbaumeister. Dieses Gewerbes jedoch bald überdrüssig, wandte er sich zur Musik und versuchte, so gut als es eben ging, seinen Lebensunterhalt als Lehrer des Guitarrespiels zu gewinnen. Dann kam ihm der Gedanke, Seemaler zu werden, und führte ihn in das Atelier Eckersberg's, welcher damals auf der Höhe seines Ruhmes stand. Der alte Meister ermuthigte und unterstützte ihn, so daß Melbye im Jahre 1840 seine drei ersten Gemälde in Charlottenburg ausstellen konnte. Hierbei glückte es ihm, Baron Rumohr's Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, welcher seinerseits den jungen Maler bei Friedrich VI. empfahl. Melbye's Glück war nun gemacht; er ging mit der königl.

Korvette Flora in das Baltische Meer, um dort Studien zu machen und sodann nach Marokko, wo er dem Bombardement von Tanger beiwohnte. Im Jahre 1847 siedelte er, nachdem ihm in seiner Heimath alle nur möglichen Ehrenbezeugungen zu Theil geworden waren, nach Paris über. Fast unmittelbar nach seiner Uebersiedelung wurde Melbye bei Louis Philipp eingeführt, welcher ihn unter seinen besonderen Schutz nahm; freilich nur einige Monate später war dieser Beschützer selbst auf und davon. Melbye wurde indessen von seinem Glücksstern nicht verlassen: während Hunderte vergeblich sich abmühten, errang er Erfolg auf Erfolg. Im Jahre 1853 reiste er mit der französischen Gesandtschaft nach der Türkei, lebte neun Monate in Konstantinopel und malte dort Seestücke für seinen neuen Patron, den Sultan. Nach Paris zurückgekehrt fand er in Napoleon und dessen Gemahlin wieder neue Gönner; die letztere wollte bei ihm sogar Unterricht im Zeichnen nehmen, aber der unachtsame Künstler versäumte zweimal nach einander die Stunde, zu der er beschieden worden war. Im Jahre 1858 besuchte er noch einmal seine Heimat, nahm dann aber in Paris seinen bleibenden Wohnsitz. — Ein strenger Schönheitssinn, eine gewaltige, öfters excentrische Phantasie und eine fast unglaubliche Fruchtbarkeit der Erfindungsgabe erheben ihn weit über den Rang der gewöhnlichen Schoßkinder des Glücks. (The Academy.)

C. **Prof. Clemens Papi**, Vorstand der k. Gießerei in Florenz und Konservator der Bronze-Denkmäler, starb daselbst am 16. Februar im 73. Lebensjahre am Schlagfluß. Unter seinen zahlreichen Arbeiten haben die Bronze-Nachbildungen des Perseus von Benvenuto Cellini und des David von Michelangelo ihn besonders berühmt gemacht.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Berliner Akademie. Gemäß einem Beschlusse des preußischen Abgeordnetenhauses vom 31. Januar v. J. hat der Kultusminister der Budgetkommission zur Erläuterung der im Etat für 1875 aufgestellten Forderungen zum Behufe der Reorganisation der k. Akademie der Künste in Berlin das für das genannte Institut ausgearbeitete provisorische Statut zugehen lassen. Die wesentlichsten Abweichungen dieses Statuts von dem, welches bisher bestand, betreffen das Verhältniß der einzelnen Theile des Instituts zu einander und den Unterricht in den bildenden Künsten, soweit er die Ausbildung von Künstlern im eigentlichen Sinne bezweckt. An der Spitze des gesammten Instituts standen bisher der Akademie-Direktor und der Senat. Wie der Senat die Inkumbenzen einer begutachtenden Kunstbehörde mit denen eines Lehrer-Kollegiums der Unterrichtsinstitute, namentlich so weit sie der Ausbildung bildender Künstler gewidmet sind, verband, so fiel dem Direktor nicht nur die Leitung des Kunstunterrichts, sondern auch der Vorsitz im Senat und somit die Führung eines wesentlichen Theiles von dessen amtlichen Geschäften zu. Nachdem die Kunstschule und die zweite Abtheilung der Hochschule für Musik eigene Direktoren erhalten haben, ist die Stellung des Akademie-Direktors, welche ohnehin eine mit künstlerischer Produktion nicht auf die Dauer zu vereinbarende Arbeitslast in sich schlösse, nicht ferner haltbar. Ebenso kann die bisherige Doppelstellung des Senats umsoweniger fortbestehen, wenn eine größere Zahl von Mitgliedern, die aus freier Wahl der Künstler hervorgehen, in demselben Aufnahme finden soll. Die bereits thatsächlich eingetretene Scheidung des Senats in zwei Sektionen, für die bildenden Künste und für Musik, ist durchgeführt, und die gemeinsame Thätigkeit derselben auf die Fälle, welche dieselbe durchaus erfordern, beschränkt. Zugleich erfahren beide Sektionen des Senates eine Verstärkung, insbesondere durch Aufnahme einer größeren Zahl gewählter Mitglieder aus den Künstlerkreisen, sowie einiger Vertreter der Kunst- und Musikwissenschaft. Für die Leitung des Senats und seiner Geschäfte ist ein jährlich wechselnder gewählter Präsident in Aussicht genommen, zwei ständige Sekretäre sollen ihm und den übrigen leitenden Kräften der Akademie für die Verwaltung zur Seite stehen. Der Unterricht in den bildenden Künsten würde künftig unter selbständiger Leitung der Atelier-Vorsteher und der Direktoren der akademischen Künstlerschule und der Kunst- und Gewerbschule stehen. Für das im vergangenen Jahre begründete Institut der Meister-Ateliers ist eine weitere Ausbildung angebahnt. Die Gestaltung des Unterrichts der Kunstschule, welche auf den Besuch der Meister-Ateliers vorzubereiten hat, wird zunächst von dem zu berufenden Direktor unter Mitwirkung des Senates zu erfolgen haben. In Betreff des musikalischen Unterrichts ist der Anschluß des Instituts für Kirchenmusik, welches zur Ausbildung von Kantoren, Organisten und Gesangslehrern für Schulen bestimmt und bisher aus dem Fonds „zur Verbesserung der Kirchenmusik" unterhalten worden ist, an die Akademie in Aussicht genommen, da, sobald hinreichende Räumlichkeiten für die Hochschule für Musik beschafft sein werden, eine räumliche Vereinigung beider Institute sehr wesentliche Vortheile für den Unterricht und die Verwaltung verspricht. In das Statut haben alle Bestimmungen Aufnahme gefunden, welche erforderlich erschienen, um sofort nach Bewilligung der nöthigen Mittel die Berufung der leitenden Kräfte zu ermöglichen und ihre möglichst freie Wirksamkeit zu sichern. Dasselbe ist als ein **provisorisches** bezeichnet worden, da nach einigen Jahren eine Revision behufs definitiver Feststellung auf Grund der mit den neuen Einrichtungen gemachten Erfahrungen unentbehrlich sein wird. — Auf Grund dieser Organisation ist die im Etat ausgebrachte erhöhte Forderung gestellt. Für den Präsidenten ist eine Remuneration von 4500 Mark, für den ersten ständigen Sekretär ein Gehalt von 6000 Mark (der bisherige einzige Sekretär bezog 3000 Mark), für den zweiten ständigen Sekretär ein Gehalt von 3600 Mark in Aussicht genommen. Zu dem bereits früher vorhandenen Atelier für Kupferstich und den im vergangenen Jahre begründeten zwei Ateliers für Malerei und Bildhauerkunst, sollen zwei weitere für Malerei hinzutreten. Die Stellen der Atelier-Vorsteher sind im Durchschnitt auf 6000 Mark bemessen. Bedeutende Forderungen werden ferner zur Heranziehung außerordentlicher Lehrkräfte und zur Vervollständigung der Unterrichtsmittel gestellt.

Der Dogenpalast in Venedig, jener mächtige Prachtbau venetianisch-gothischen Stiles, an den sich in erster Reihe die Erinnerungen der Republik knüpfen, ist schon seit Jahren einer Reparatur in größerem Umfange dringend bedürftig. Als derselbe 1866 in die Hände der italienischen Regierung übergegangen war, begnügte diese sich damit, die Summe von 11,000 Lire weiterhin anzuweisen, welche auch von der österreichischen Regierung jährlich verwendet worden war, aber kaum zur Deckung der dringendsten laufenden Auslagen hinreichte. Dann auf die große Gefahr aufmerksam gemacht, welcher das monumentale Werk mit Gewißheit entgegenginge, wenn nicht umfassende Abhilfe geschafft würde, setzte das italienische Unterrichts-Ministerium eine Kommission ein, welche nach langen Studien ihren Bericht mit Restaurationsplan und Kostenüberschlag einreichte. Der Ueberschlag beläuft sich auf 570,000 Lire. Diese für die gegenwärtigen Finanzverhältnisse des Staates allerdings erschreckend hohe Summe fordert jetzt der Minister Bonghi von der Kammer; zur Erleichterung will er sie auf 14 Jahre vertheilt sehen. Hoffentlich wird die Kammer die jährliche Ausgabe von 40,000 Lire nicht verweigern, da von ihr die dauernde Erhaltung eines der herrlichsten und beziehungsreichsten Denkmäler Italiens abhängt.

Kunstgeschichtliches.

Ein Silberfund ist nach einem Bericht der Gazetta di Venezia vor Kurzem auf einem Landgute unweit Treviso, einem Herrn Buzzati gehörend, gemacht worden. Beim Ausgraben alter Fundamente, auf denen eine Burg gestanden, stießen die Arbeiter auf eine ziemlich flache Schale, auf welcher eine zweite etwas kleinere Schale und darauf ein Becher sorgfältig übereinander gelegt waren. Bei näherer Prüfung ergab sich, daß die etwas über 2 Kilo wiegenden Gefäße aus gediegenem Silber bestanden. Die größere Schale von 49 Centimeter Durchmesser ist mit radialen Streifen verziert, die ein Rand abschließt, auf welchem sich die Inschrift findet: Geiltamir Vandalorum et Alanhorum Rex. Die kleinere Schale, von feinerer Arbeit und tiefer, zeigt auf der inneren Seite in getriebener Arbeit einen behelmten, Speer tragenden Krieger, eine jugendliche, bekleidete Frauengestalt mit einem Diadem auf dem Kopfe und einen Blumenstrauß in der Hand, und zwischen beiden ein Kind, hinter ihnen eine bedeckte Urne und etwas, das wie eine Säule aussieht. Der Becher hat auswärts einen mit erhabenen Arabesken verzierten Rand.

Z. **Schloß Reichenberg bei St. Goarshausen a. Rh.**, Ende des 13. Jahrh. gegründet und in baulicher Hinsicht eine der merkwürdigsten mittelalterlichen Burgen (Zeitschr. f. Bauwesen, 1853), ist, nachdem der Staat den Ankauf vor einiger Zeit abgelehnt, kürzlich in andere Hände übergegangen. Bei dem beabsichtigten Wiederaufbau wird man hoffentlich auch für eine sachgemäße Herstellung der bekannten Doppelkapelle Sorge tragen.

Konkurrenzen.

*** **Vorhang für das Dresdener Theater.** Am 19. Februar hat in Dresden die Ausstellung der Konkurrenzentwürfe für den Vorhang des neuen Hoftheaters begonnen, welche zufolge der öffentlichen Aufforderung des K. Sächs. Finanzministeriums vom 23. Okt. v. J. eingesandt worden sind. Das Resultat entspricht den Erwartungen, welche in Hinsicht auf die künstlerische Bedeutung des mit dem Vorhange zu schmückenden Hauses und auf die sehr günstig gestellten Konkurrenzbedingungen gehegt werden konnten. Schon eine flüchtige Musterung der Entwürfe lehrt, daß unter den mehr als sechzig Künstlern, welche die Ausstellung beschickt haben, die berufensten Meister der verschiedensten Richtungen nicht fehlen. — Am 31. März wird das Finanzministerium, welches sich für sein Urtheil des Beirathes der Herren Oberbaurath Semper, Prof. Preller, Direktor Lessing, Direktor v. Piloty, Prof. A. v. Werner, Prof. Springer, Prof. Hettner und Galeriedirektor Hübner bedient, diejenigen drei Entwürfe prämiiren, welche dasselbe als die vorzüglichsten erkennt. Mit der Anordnung der Ausstellung sind der Hofrath Dr. Roßmann und der Architekt Semper jun. beauftragt worden.

Personalnachrichten.

Professor Eduard Mandel in Berlin wurde zum Mitgliede der Akademie von S. Luca in Rom ernannt.

Kunstvereine.

△ **Der Barmer Kunstverein** erfreut sich der seltenen Gunst, während seines neunjährigen Bestehens Jahr um Jahr über stets wachsende Theilnahme, vergrößerte Mitgliedschaft und vermehrte Erfolge seiner Wirksamkeit berichten zu können. Auch das verflossene Jahr, obgleich es in Folge der vorausgegangenen maßlosen Spekulationsepoche durch eingetretene Geschäftsstockung und Vermögensentwerthung für künstlerische Angelegenheiten kein gutes zu werden versprach, machte in dieser gedeihlichen Entwickelung keine Ausnahme, es zeichnete sich sogar durch eine erhebliche Steigerung der Kräfte und Leistungen des Vereins gegen frühere Jahre aus. Der eben ausgegebene Jahresbericht erblickt den Hauptgrund so günstiger Resultate in dem Umstande, daß es dem Vorstande wiederum gelungen war, zu der am Ostersonntag den 5. April eröffneten vorjährigen Gemälde-Ausstellung eine gehaltvolle Kollektion von 338 Kunstwerken zusammen zu bringen. Unter den Darstellungen größeren Umfanges werden als bedeutend in Erinnerung gerufen: Lindenschmit „Ermordung Wilhelm's von Oranien"; Prof. Keller „Nero"; Schex „Karl I. und Oliver Cromwell"; Sciuti „Pindar bei den Olympischen Spielen"; Grund „Rebekka am Brunnen"; E. Hünten „Artillerie-Kriegsscene"; Prof. Schrader „Fürst Bismarck"; Prof. A. Achenbach „Hochfluth bei Ostende"; Prof. Böttcher „Heimkehr vom Felde"; Schütz „Sonntag Abend im Dorfe"; van der Beck „Brautschuhe" u. v. A. Von einer derartigen Vereinigung von Kunstschöpfungen gehen nachhaltige Anregungen aus, welche das Kunstinteresse beleben und steigern. Der Besuch der Ausstellung war in Folge dessen überaus lebhaft; außer den zahlreichen Aktionären des Vereins, erschienen während der kurzen Dauer von vier Wochen 8000 Nichtmitglieder und erbrachten eine Kasseneinnahme von 1185 Thalern. Die Eintrittsgelder des Vorjahres, bis dahin die höchsten, ergaben 1036 Thlr. von 7032 Entréezahlenden. In gleicher Weise stieg die Mitgliederzahl von 1218 auf 1269. Man sieht daraus, daß der Verein den schönen Künsten in unserer industriellen Bevölkerung fortwährend neue Verehrer zuführt. Die ungewöhnliche Frequenz der Ausstellung und der anregende Inhalt derselben hatten eine sehr animirte Kauflust im Gefolge, und so wurden denn trotz der flauen Epoche von Privaten 32 Oelbilder im Werthe von 11459 Thalern erworben, während der Verein für die Verloosung 19 Gemälde und 2 Aquarelle im Betrage von 2643 Thlrn. ankaufte, so daß also den ausstellenden Künstlern vom Barmer Verein direkt 14102 Thaler zuflossen. Zur Verloosung gelangten außerdem noch eine ansehnliche Zahl werthvoller Kunstblätter, von denen die gelungenen Nachbildungen Kaulbach'scher Werke, welche man als pietätvolle Ovation für den am 7. April v. J. verschiedenen Meister deutscher Kunst ganz besonders ausgewählt hatte, vielfaches Interesse erregten. — So ist also das abgelaufene Geschäftsjahr im Bereiche der Vereinswirksamkeit für künstlerische Zwecke wiederum ein recht ausgiebiges und nützliches gewesen. Wir geben uns der Hoffnung hin, daß von der bevorstehenden zehnten Gemäldeausstellung, welche diesmal besonders frühzeitig, nämlich zu Ostern am 28. März d. J. ihren Anfang nimmt, in jeder Beziehung gleich Günstiges zu melden sein werde.

Sammlungen und Ausstellungen.

Z. **August Demmin**, Verfasser der „Kriegswaffen", des „guide de l'amateur de faïences et porcelaines" etc., wird demnächst seine bekannte keramische Sammlung von Paris nach Wiesbaden übersiedeln. Dieselbe ist in einem in Paris erschienenen Katalog beschrieben und wird, nachdem sich Unterhandlungen über einen Ankauf von Seiten der preußischen Regierung zerschlagen haben, in der neuerbauten Villa des Besitzers in passenden Räumen aufgestellt und der allgemeinen Benutzung zugänglich gemacht, eine werthvolle Bereicherung der in Wiesbaden schon vorhandenen kunstgewerblichen Sammlungen bilden.

Vermischte Nachrichten.

Zur Ausführung des National-Denkmals auf dem Niederwald sind nunmehr die ersten Arbeiten in Angriff genommen worden. Mit Prof. Schilling in Dresden, dessen Entwurf bereits in Berlin, Hamburg, Dresden und Gotha dem kunstsinnigen Publikum vorgeführt worden ist und nach und nach in allen größeren Städten ausgestellt werden soll, sind Verträge über die Herstellung der Gußmodelle abgeschlossen worden, und derselbe hat bereits damit begonnen. Bei der kolossalen Höhe aller Figuren wird diese Arbeit voraussichtlich vier bis fünf Jahre erfordern. Für die bauliche Ausführung sind die Pläne und Kostenberechnungen von Herrn Prof. Weißbach in Dresden aufgestellt worden, welcher bereits an dem architektonischen Theile des Entwurfs mitgearbeitet hat. Bei Verwendung von Granit wird der bauliche Theil des Monumentes ungefähr 140,000 Thlr., bei Ausführung in Sandstein ca. 110,000 Thlr. erfordern. Die ganzen Kosten für Modellirung, Erzguß und Aufbau berechnen sich auf ca. 350,000 Thlr. Obgleich dieser Betrag für das Kunstwerk, welches die wieder gewonnene Einigung der deutschen Nation verherrlichen soll, nicht bedeutend ist, hatten die früheren Sammlungen erst ¼ aufgebracht. Neuerdings, nachdem ein definitives Projekt aufgestellt und zur Ausführung mit allgemeiner Zustimmung geschritten worden ist, giebt sich allerwärts ein reges Interesse kund und sind Sammlungen im Norden und Süden Deutschlands in Gang gebracht worden. An größeren Beiträgen sind in der letzten Zeit bewilligt worden von dem Großherzoge von Mecklenburg-Schwerin 3000 Mark, den städtischen Behörden zu Dortmund 3000 M., dem König von Würtemberg 2000 M., dem König von Sachsen 1000 M., dem Senate zu Lübeck 500 M., dem Herzog von Sachsen-Altenburg 400 M., dem Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt 300 M., dem Fürsten von Lippe-Schaumburg 300 M. ꝛc. Es wurden ferner vor Kurzem in Berlin über 30,000 M., in Hamburg über 18,000 M. gesammelt, und die Einzeichnungen dauern noch fort. Ebenso nehmen die Sammlungen in Bayern, Württemberg und Baden guten Fortgang. Daß sich auch die Deutschen im Auslande dafür interessiren, beweisen viele Zusendungen. Die Deutschen in Palermo zeichneten sich namentlich hierbei aus, indem sie dazu bemerkten, sie möchten sich nicht des erhebenden Gefühls berauben, auch ihr Scherflein dazu beigetragen zu haben.

†† Michelangelo's Fresken in der Sixtinischen Kapelle. Die Pariser Chronique des arts (1875, Nr. 4) theilt einen interessanten Bericht über eine genaue Untersuchung der Fresko-Gemälde in der Sixtinischen Kapelle zu Rom mit, welche C. Heath Wilson mit Hülfe eines fünfzig Fuß hohen Gerüstes vorgenommen hat. Wir entnehmen demselben Folgendes: „Ich habe die Fresko-Gemälde an den Gewölben der Sixtinischen Kapelle unter den denkbar günstigsten Bedingungen gesehen und kann nun mit voller und unerschütterlicher Ueberzeugung bestätigen, daß sie mit der größtmöglichsten Vollkommenheit ausgeführt und in hohem Grade bewundernswerth sind. Aber sie sind in erschrecklicher Weise behandelt worden. Es ist nicht allein der Rauch, welcher diese unsterblichen Werke beschädigt hat, sondern man sieht an ihnen auch die Spuren der Hände unwissender, barbarischer Menschen. Ich glaube jedoch, daß dem Uebel noch abgeholfen werden kann. Das Jüngste Gericht ist an einer so großen Zahl von Stellen übermalt, daß es in seiner Gesammtwirkung gänzlich verschieden von dem ist, was Michelangelo gemacht hat; denn ich bin fest überzeugt, daß er es in Harmonie mit den Deckengemälden gemalt hat. Man darf nicht glauben, daß er diese Nothwendigkeit nicht sollte eingesehen haben. Die Verschiedenheit, welche jetzt besteht, ist augenscheinlich nur den sogenannten Restaurationen zuzuschreiben, von welchen einige von Leuten ausgeführt sind, welche durchaus keinen Begriff von Kunst hatten. Die Fresken an den Gewölben dagegen sind frei von Uebermalung. Aber mehrere Stellen derselben sind, ich weiß nicht zu welcher Zeit, durch wahre Schmierer gereinigt worden, denn kein anderer als ein gewöhnlicher Maurer hätte sie so behandeln können. Indessen sind diese göttlichen Malereien, obgleich besudelt, doch noch so, wie sie aus den Händen des Meisters hervorgegangen sind, in ihrer ganzen Majestät und ihrer Schönheit und hohen technischen Geschicklichkeit erhalten. Pietätvolle Hände könnten leicht den Schleier von Spinnengewebe und Staub entfernen, die Risse schließen und den anhaftenden Rauch entfernen, denn die Bilder selbst sind gesund und solide. Ich habe mit einem seidenen Taschentuche das Spinnengewebe und den Staub, welcher sich als schwarze Kruste auf der Brust des Adams angehäuft hatte, entfernt. Es würde sehr leicht sein, die schwarzen Fäden von Spinnengewebe und Staub, das Werk zahlreicher Generationen von Spinnen, welche als kleine Festons herabhängen und die Bilder zum Theil verdecken, mit einem leichten Federwisch zu entfernen, ohne die Bilder selbst zu berühren."

Neuigkeiten des Buchhandels.

Bilderwerke.

Goethe's Faust. Mit Bildern und Zeichnungen von A. v. Kreling. (Mit 16 Bl. Photographien und Holzschnitt-Illustrationen in 8 Lfgn.) 1. Lfg. gr. Fol. München, Bruckmann.

Pausinger, Fr. v., Waidmann's Erinnerungen. 12 Photographien nebst 24 Holzschnitt-Illustrationen. Text von K. Stieler. kl. Fol. Eleg. Lnwdbd. Ebd.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Stiche und Kunstdrücke.

Siemering, R., Auszug des deutschen Volkes zum Kriege 1870. Nach dem Friese am Germaniadenkmal zu Berlin gestochen von H. Roemer. In 3 Bl. gr. qu. Fol. München, Bruckmann.

Rottmann, Carl, (28) italienische Landschaften. Nach den Fresken in den Arkaden d. k. Hofgartens in München in Chromolith. v. R. Steinbock. 1. u. 2. Lfg. (Bl. 1. Tivoli. 2. Scylla u. Charybdis. 3. Taormina. 4. Cyklopenfelsen. 5. Terracina. 6. Reggio.) gr. qu. Fol. Ebd.

Photographien.

Piloty, C. v., Die letzten Augenblicke Julius Cäsars. qu. 8. Berlin, A. Duncker.

Ekkehard. Photographien nach den Orig.-Cartons von J. Benczür, W. Diez, J. Flüggen, E. Grützner u. A. (In 3 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. Roy.-Fol. München, Bruckmann.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. 3. Heft.

Die ehemalige kaiserl. Porzellanfabrik in Wien, von Jacob Falke. (Forts. Mit Abb.) — Abbildungen: Füllungsornament eines gothischen Altars (1499); Untere Hälfte eines Flügels der sogenannten Dante-Thüre von Benedetto da Majano. — Moderne Entwürfe: Bücherschrank, Tisch, Spiegel, Motive für Plafonds; Sparbüchse, Gitter, Schmuck.

The Academy. No. 145 u. 146.

Sixth winter exhibition of old masters at the Royal Academy, von Sidn. Colvin (Schluss). — Messrs. Agnew's water-colours. — Art sales. — The Dudley-Gallery, von W. M. Rosetti. (Forts.) — Art notes from Paris, von Ph. Burty. — The studios. I.

Christliches Kunstblatt. No. 2.

Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwickeluug der Kunst, von L. Gerlach. (Forts.) — Die neuesten Funde christlicher Alterthümer in Rom. — Ein Hirsauer Gedenkstein, von Bilfinger.

Journal des Beaux-arts. No. 3.

Exposition des oeuvres de Fr. van de Kerkhove. — La sculpture par H. Jouin, von A. Siret. — Peintures murales modernes à Burst, von Th. Cannel.

L'art universel. 1875. No. 1.

Silhouettes d'artistes: Corot, von A. Chesneau. — La vente du peintre Chiutreuil, von J. Lebel. — Fritz van de Kerckhove, von C. Lemonnier.

Inserate.

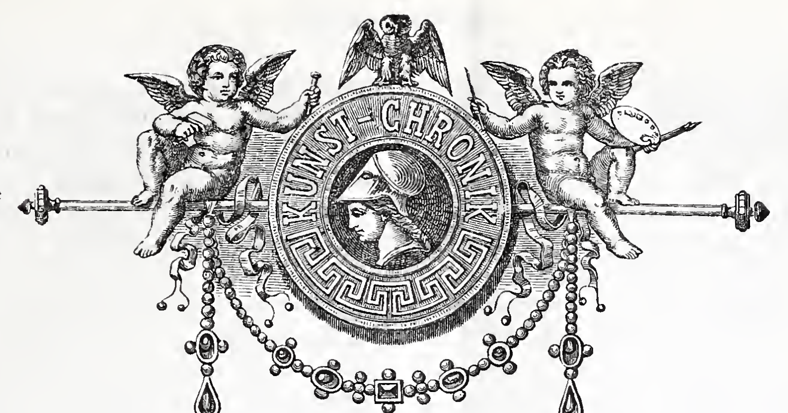
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

12. März



Nr. 22.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Raffael's Madonna di Tempi, gestochen von J. L. Raab.*)

Eins der anmuthigsten Werke aus Raffael's florentinischer Zeit ist die kleine Tafel, welche unter dem Namen der Madonna di Tempi eine Zierde der Münchener Pinakothek bildet. Aus dem Hause Tempi zu Florenz, wo dies schöne Gemälde lange Zeit unbeachtet und verstaubt in einem Winkel gestanden, wurde es um 1829 von König Ludwig für 16,000 Scudi erworben. Siebenmal ist es bereits gestochen worden, darunter von Meistern wie Antonio (nicht Raffael) Morghen, Desnoyers, Amsler, Jesi; dennoch wird dieser neue Stich, größer, vollkommener, tiefer eingehend in das Wesen des Originals, überall mit warmer Theilnahme begrüßt werden. Raab hat darin ein Meisterwerk edelster Grabstichelarbeit geliefert.

Das Bild gehört zu jener Gruppe von Werken, in welchen wir Raffael auf seinem Uebergange aus der peruginesken Auffassung in die freiere florentinische Darstellungsweise erblicken. Man weiß, wie anziehend in jeder seiner Arbeiten aus jener Epoche die künstlerische Gährung, welche ihn damals Angesichts der großartigen Schöpfungen und des vielseitig bewegten Kunstlebens von Florenz ergriffen hatte, sich zu erkennen giebt. Es ist ein stufenweises Losringen aus den hergebrachten Anschauungen seiner engen umbrischen Heimath, ein freies Eingehen auf den lebensvollen Naturalismus der Florentiner, zugleich ein frisches Aufnehmen und Verarbeiten von Einflüssen der bedeutendsten Meister, namentlich eines Fra Bartolommeo und Lionardo. Jedes Werk dieser Zeit trägt daher einen besonderen Stempel für sich, spiegelt eine bestimmte künstlerische Strömung, und gerade die späteren dieser Arbeiten geben sich hie und da diesem neuen Elemente bisweilen fast zu ausschließlich hin. Wie sticht z. B. die Madonna di Terranuova mit ihrem dunklen Kolorit, ihren tiefen bräunlichen Schatten, mit der fast zu mühsamen Plastik ihrer Modellirung, endlich mit dem an Lionardo streifenden Typus des Kopfes von der goldig klaren Madonna di Tempi ab, die wiederum mit der Madonna del Granduca und der Madonna Colonna eine Gruppe für sich bildet.

In diesen drei Madonnen beruht der ganz besondere Reiz auf der glücklichen Verschmelzung holdseliger Innigkeit, wie sie aus der schwärmerischen Jugendepoche von Perugia her dem Meister eigen war, mit der reiferen Durchbildung der Formen, dem Gefühl für größeren Wurf, für volleren Rhythmus der Linien, wie namentlich das Beispiel Fra Bartolommeo's es ihm zeigte. In der Madonna del Granduca hüllt sich die zarteste Mutterliebe noch in den Schleier jungfräulicher Schüchternheit, ähnlich wie auch Schulter und Arm sich aus dem etwas befangenen Mantelumschlag nicht befreien können, welcher ein Lieblingsmotiv der Umbrier ist. Aber wie holdselig ist der Ausdruck dieser jugendlichen Scheu, und wie frei und natürlich läßt der Künstler die Mutter das Kind auf den Armen halten! In der Madonna Colonna steht die Knospe in voller, reifer Entfaltung, und obwohl die Jungfrau noch das Gebetbuch in der Rechten hält, wie es in Perugino's Schule herkömmlich war und Raffael selbst es in der kleinen frühen Madonna

*) Fr. Bruckmann's Verlag, München und Berlin. Höhe 35, Breite $24^1/_2$ Centim.

zu Berlin gegeben hat, wie viel freier ist hier das Motiv verwerthet, und wie köstlich lebendig ist der Knabe, der durstig das Aermchen nach der Mutterbrust ausstreckt und am Kleide zupft! In der Madonna di Tempi endlich wird das einfache Thema der Madonna del Granduca wiederholt; aber Maria drückt hier in plötzlich hervorbrechendem Gefühl süßesten Mutterglückes das Kind innig an die Brust und neigt ihr holdes Antlitz zum Kuß gegen das Köpfchen des Kindes, das sich in einer natürlichen Bewegung seitwärts wendet. Eine wahrhaft raffaelische Feinheit liegt in diesem Zuge der Komposition, vor Allem aber ein Ausdruck von seelenvoller Innigkeit, der sich wenig darum kümmert, daß die Haltung der Hände, ihre Form und selbst ihre Verkürzung nicht ganz tadellos ist. Man bemerkt diese Mängel namentlich an der linken, stark verputzten Hand, vor Allem fällt auch die etwas schwere und derbe Form der Hände auf, die wir ähnlich oft an den Madonnen Lorenzo di Credi's finden, doppelt überraschend in dem Lande, wo der feinste Gliederbau sich besonders an den Händen, selbst bei den Frauen der niederen Stände zu erkennen giebt. Aber gerade diese Naivität, dies Absichtslose, Natürliche verleiht dem Bilde einen unvergleichlichen Zauber, so daß man es nach Innigkeit der Empfindung, Reinheit des Ausdruckes, holdseligem Jugendreiz zu den köstlichsten Perlen unter den Madonnen Raffael's rechnen muß. Auch die Behandlung des Gewandes, dessen Formen die jungfräuliche Gestalt um so reiner zeichnen, als der Mantel im schönen Wurf herabgeglitten ist und den Oberkörper frei läßt, stimmt harmonisch zu dem Charakter des Ganzen.

Raab hat mit einer keine Mühe scheuenden Sorgfalt sich seiner Aufgabe gewidmet und den seelenvollen Zauber eines Raffaelischen Werkes mit tiefem Verständniß wiedergegeben. Nicht bloß, daß er selbst die Zeichnung gemacht und durch stetes Kontroliren seiner Arbeit mit dem Original sich immer wieder in dem langwierigen Prozeß des Grabstichelverfahrens frisch erhielt und an der Quelle schöpfte: er hat auch eine Aquarellkopie des Bildes angefertigt, um den Farbenreiz desselben stets sich vor Augen zu rufen. Dieser umsichtigen Sorgfalt der Vorbereitung haben wir es ohne Zweifel zuzuschreiben, daß nunmehr ein Blatt vorliegt, das zu den edelsten und vollkommensten Schöpfungen des Grabstichels gezählt werden darf. Denn es begnügt sich nicht damit, in strenger Linienmanier die plastische Form und die Komposition wiederzugeben, sondern ahmt den koloristischen Reiz, den zarten Duft der Karnation, die feinen Lufttöne, welche die Formen umhüllen, in so vollendeter Weise nach, daß auch die hohen malerischen Eigenschaften Raffael's, welche gerade über den Werken jener Epoche vom Sposalizio bis zur Disputa wie ein duftiger Morgenglanz unsterblicher Jugend ausgegossen sind, zur schönsten Geltung kommen. Diese Feinheit malerischen Tons ist aber keineswegs auf Kosten der plastischen Bestimmtheit erkauft; man wird überall in der Bewegung der Taillen die Modellirung der natürlichen Form mit feinem Verständniß ausgesprochen finden, und wird mit Genuß beobachten, wie die Zartheit der Fleischpartieen ein glückliches Gegengewicht an der markigen Kraft in den dunkeln Massen des Mantels findet, und wie zwischen diesen Gegensätzen die Mitteltöne des Kleides, ganz wie im Original, eine harmonische Verbindung bewirken. Jeder Kunstfreund wird daher mit uns dieses gediegene Blatt, aus welchem die Jugendseele Raffael's uns so rein entgegen leuchtet, mit Freude aufnehmen.

W. Lübke.

Die Venus von Milo.

III.*)

Aesthetik und Archäologie.

Nachdem der Thatbestand voraussichtlich endgiltig festgestellt ist, ohne daß damit eine Entscheidung über das Originalmotiv gegeben wäre, so ist, um Bruno Meyer's treffenden Ausdruck anzuwenden, „viribus archaeologiae exhaustis", die ästhetische Betrachtung in vollstem Recht, mit ihren Mitteln in die Schranken zu treten. Sie wird die Statue als Erzeugniß eines Indi-

*) Im Juni 1873 erhielt ich von Herrn R. Latinus in Neapel, dem ich hiermit für seine freundliche Zusendung meinen besten Dank ausspreche, die Photographie eines im dortigen Museum befindlichen Reliefs mit Hinweisung auf die, S. 37 meiner „Hohen Frau von Milo" vorgeschlagene Haltung der zu ergänzenden rechten Hand, daß nämlich „Venus selbst nach dem Gewand, das eben sinkt, greifen will und in der Ausführung auf einen Augenblick unterbrochen wird, durch die ihren Arm erfassende Hand des Mars." Das Relief, bezeichnet als „Satyr und Vestalin", zeigt einen von rechts her auf eine ihm gegenüberstehende Frau zuschreitenden Mann. Die Frau packt mit der Hand den Mann im Bart, um ihn von sich abzuhalten, während der linke Arm des Mannes den rechten Oberarm der Frau von unten faßt. Die Frau ist unterwärts bekleidet, das Gewand geht über die linke dem Beschauer abgewandte Schulter, hängt über diese nach vorne lang herab, während die rechte Seite des Oberkörpers unverhüllt ist. Die Frau faßt mit der linken Hand das Gewand, um sich mit ihm zu verhüllen; die rechte Hand des Mannes faßt ihren linken Arm oberhalb der Hand, um die Verhüllung zu verhindern. Das rechte Bein der Frau stützt sich auf den Ballen des Fußes, während die Ferse gehoben, und das Knie einwärts gezogen ist. Es finden sich hier also bei gleicher, jedoch derber dargestellter Situation zwei Motive, die Aufhaltung der verhüllenden Hand der Frau durch den angreifenden Mann und die Aufstützung des schützend vortretenden Beines auf den Ballen des Fußes bei analoger Situation in antiker Ueberlieferung, vorausgesetzt, daß nicht das erstere in die restaurirten Stellen fällt, die gerade in der Mitte vorhanden

viduums und selbst als Individuum betrachten, um sie aus sich selbst zu erklären. Zu diesem Zweck ist es nothwendig, die Darstellungsweise festzustellen, welche uns in ihr entgegentritt. Die anatomische Untersuchung weist nach, daß wir die dramatische Darstellungsweise vor uns haben, nicht die typische, d. h. daß der Körper in einem Moment dargestellt ist, der nur als Uebergangsmoment im Verlauf einer Handlung denkbar ist, nicht aber in einer Haltung, welche in uns das Bewußtsein der Zeit und eines historischen Geschehens gar nicht wachruft, sondern ein derartiges ruhiges Verhalten aufzeigt, welches uns nur den dauernden, sich gleichbleibenden Gesammtcharakter fühlbar macht. Sodann ist die Eigenthümlichkeit der Körperhaltung zu untersuchen. Diese zeigt ein Vortreten der linken Seite am Unterkörper und ein gleichzeitiges Zurückweichen derselben linken Seite am Oberkörper, ferner eine Erhöhung der linken Schulter und Senken und Vorwärtsbeugen der rechten Schulter — Verhältnisse, die durch die Neuaufstellung in keinerlei Weise geändert sind und auch nicht geändert werden konnten, da sie innerhalb der Gestaltung einer jeden der beiden Hälften der Statue ihren Grund haben, jedoch nicht in der Art des Zusammentretens der beiden Hälften. Drittens die Eigenthümlichkeit der Gewandung. Diese legt sich ganz l o s e um die Hüften; eine Spannung tritt nur in den von dem einen Bein zum andern gehenden Gewandtheilen hervor, hier aber in so eigenthümlicher Weise, daß die Spannung von beiden Knieen abwärts am stärksten ist, daß ferner das linke Knie sich einwärts, d. h. nach rechts, das linke Unterbein aber nach auswärts, d. h. nach links hin beugt, wodurch gerade die Spannung so stark wird, daß an ein bloßes Gewandmotiv nicht zu denken ist, vielmehr eine individuelle Absicht auf's deutlichste sichtbar wird. Diese kann aber nur sein, das eben von der Hüfte sinkende Gewand in seinem Herabgleiten zu hemmen. Nimmt man zu diesem Umstand die keineswegs konventionellen, sondern durchaus individuellen Verhältnissen entspringende Art das Gewand zu halten, welche eine anderweitige Verwendung der Hände, der nächstliegenden Gewandhalter, voraussetzt, die gleichsam eine Wehr bewirkende Vorhaltung des linken Oberschenkels, das Ausweichen des Oberkörpers nach rechts, so kommt man zu dem Schluß, daß das Motiv der komplicirten, auf den Moment der höchsten Anspannung der Kraft gediehenen Haltung die Abwehr gegen einen von links kommenden Angriff ist. Ein solcher kann natürlich nur von einem Manne ausgehen und darauf gerichtet sein, die begonnene Entblößung zu einer vollkommenen zu machen. Die hieran sich schließende Frage, wer die Angegriffene und wer der Angreifende sei, läßt sich nur durch Vermuthung lösen. Da die Frauengestalt ohne jegliches Attribut ist, so können wir nur aus ihrer Schönheit den Schluß auf eine Göttin und zwar die Göttin der Schönheit machen, ohne daß wir diesem Wahrscheinlichkeitsschluß irgend eine Gewißheit zuschreiben dürften. Nehmen wir aber Venus an, so müßte der angreifende Mann Mars sein. Der Grund dagegen, daß in der uns überlieferten Mythologie Mars bei Venus keinen Widerstand fand, trifft nicht zu, da die Annahme, wir müßten in den Bildwerken des Alterthums genau das wiederfinden, was die zufällig erhaltenen Schriftwerke des Alterthums uns bieten, mehrfach falsch ist: einmal könnte ein Faktum in den verlornen Schriftwerken enthalten gewesen sein; sodann aber ist die Voraussetzung, daß die Bildner sich nach den Schriftwerken gerichtet hätten oder hätten richten müssen, logisch falsch und faktisch widerlegt: ich wiederhole meine Hinweisung auf ein Liebesverhältniß zwischen Herakles und Athene, worauf außer dem Vasenbild (Gerhard, Auserwählte Vasenbilder, Taf. 145) auch andere Monumente führen (Friederichs, Bausteine, I, S. 85 u. 549). Wem aber die Annahme einer Zurückweisung des Mars durch Venus zu kühn dünkt, trotzdem es neben der Pandemos die Urania gab, der begnüge sich mit der Erkenntniß, daß eine hoheiterfüllte Frau den Angriff eines Mannes durch die Bewegung ihres Körpers und die imponirende Macht des im Gesichtsausdruck hervortretenden sittlichen Willens abwehrt. Daher der von mir gewählte Titel meines Buches: Die hohe Frau von Milo — da ihr die Hoheit vermuthlich Niemand abstreiten würde, während in der Bezeichnung der bestimmten Persönlichkeit eine bescheidene Zurückhaltung am Platze wäre — was freilich einen Kritiker nicht abgehalten hat, diese bescheidene Zurückhaltung zu verkennen und den Titel „seltsam, um nicht zu sagen prätentiös“ zu finden!

Nun geben uns aber die Fundberichte die bestimmte Aussage, daß Fragmente eines Armes mit einer einen Apfel haltenden Hand gefunden worden seien. Dies legt die Wahrscheinlichkeit, aber durchaus nicht die Gewißheit nahe, daß diese Fragmente einmal zur Statue gehört haben; noch viel weniger aber gewährt dies Faktum eine Berechtigung, selbst bei Annahme dieser Wahrscheinlichkeit, weiter zu schließen, daß das Motiv des Apfelhaltens das Originalmotiv gewesen sei. Wir halten vielmehr die ästhetischen Gründe, welche ein dramatisches Motiv solcher Stärke verlangen, daß es die vorliegende

zu sein scheinen, die aber in dem mir allein zu Gebote stehenden Katalog des Museums zu Neapel von 1842 (No. 366) nicht näher bezeichnet sind. Diese Analogie giebt natürlich nicht den geringsten Beweis, daß die melische Statue dieselben Motive gehabt haben müßte, sondern zeigt nur, daß jene beiden von mir vorgeschlagenen Motive der vorausgesetzten Situation in sehr natürlicher Weise entsprechen und in der That in antikem Sinne gedacht sind. Ihre Rechtfertigung für die melische Venus haben sie einzig und allein in dem durch die Statue selbst gegebenen Zusammenhang.

Körperhaltung wirklich begreiflich macht, für so zwingend, daß sie uns, selbst wenn der linke Arm sammt dem Apfel an der Statue noch wäre (man vergesse nicht den tenon!), dennoch zu der Behauptung berechtigten, daß wegen des eklatanten Widerspruchs der dramatischen Haltung des Körpers und der typischen Natur des durch die Haltung des Apfels angedeuteten Motivs der an den Körper angesetzte Arm nicht vom ursprünglichen Künstler herrührt. Da ist die Annahme einer alten Restauration unabweisbar. Will man aber gegen eine solche geltend machen, daß es nicht als irgendwie wahrscheinlich zu denken sei, „daß im Alterthum vor der Zeit des tiefen Verfalls, und dieser kann ja die Restauration in keinem Falle angehören, eine Statue ganz anders ergänzt wurde als sie ursprünglich war" (Preuner, S. 18), so ist dies nichts als eine auf falscher Voraussetzung beruhende Behauptung: sie setzt nämlich stillschweigend und als selbstverständlich voraus, daß man im „Alterthum" bei einer der Restauration bedürftigen Statue das Originalmotiv nothwendig habe kennen müssen, welche Kenntniß aber innerhalb des in seiner eignen Kenntniß keineswegs auf ununterbrochener Tradition fußenden, uns aber nur allzuleicht als Einheit erscheinenden Alterthums in keiner Weise nothwendig, sondern nur eine willkürliche Annahme ist. Ist aber schon diese erste Voraussetzung nicht stichhaltig, so übersieht ferner jene Behauptung den sehr nahe liegenden Umstand, daß man zur Erreichung eines bestimmten Zweckes selbst bei Kenntniß des ursprünglichen Motivs sich sehr wohl über die Einhaltung desselben hinaussetzen kann, da der näher liegende Zweck viel wichtiger erscheint als die gewissenhafte Berücksichtigung des ursprünglichen Künstlers. Im Alterthum aber kannte man diese Gewissenhaftigkeit nicht; man übte, wie hinlänglich bekannt, in Literatur und Kunst, was wir heute mit dem Namen Plagiat verpönen. Sollte es da so undenkbar sein, daß man einer Statue, mit Umgehung des ursprünglichen Motivs, selbst wenn man es gekannt oder erkannt hätte, ein neues Motiv gegeben habe, um sie dadurch mit dem Wahrzeichen von Stadt und Insel, dem Orte ihrer Aufstellung, zu versehen? Wir halten daher bis zu einer Widerlegung durch Gründe, statt durch Behauptungen, an der Annahme fest, daß eine antike Restauration dieser Statue dem Namen und dem Orte Melos zu Liebe einen Apfel gegeben hat, sei es mit bewußter, sei es mit unbewußter Umgehung des Originalmotivs, und halten es durchaus für möglich, daß es auch im kunstgeübten Alterthum dennoch Menschen genug gegeben, die um einer nahe liegenden und sie erfreuenden Beziehung willen sich einen Widerspruch in Körperhaltung und oktroyirtem Motiv gerne gefallen ließen, ja wir sind Ketzer genug, um es sogar für möglich zu halten, daß es Nichtkünstlern im Alterthum nicht besser ging als Künstlern und Gelehrten in moderner Zeit, daß nämlich Viele den Widerspruch überhaupt gar nicht merkten — giebt es doch zu keiner Zeit viele Menschen, die bei Betrachtung eines Kunstwerks stets das Warum auf der Zunge haben, wohl aber stets sehr viele solche, welche mit dem wohlthuenden Eindruck zufrieden sind und damit in der Sphäre des ersten Zweckes des Kunstwerkes bleiben. Also dramatisches Originalmotiv — typisches Ergänzungsmotiv. Dagegen halten wir die Auffassung der Statue als den Apfel des Paris siegesfreudig erhebend um deswillen für falsch, weil dieses dramatische Motiv in keinerlei Weise genügt, die gewaltsame Körperbewegung der Statue zu erklären.

Ueber die Haltung des rechten Armes möchte wohl nur insofern eine Meinungsverschiedenheit sich geltend machen, als man annehmen kann, die rechte Hand habe das Gewand wirklich gehalten, oder sie habe nur nach ihm gegriffen, um es zu halten. Wir glauben das letztere, nicht etwa nur weil es der von uns vorausgesetzten Situation vorzüglich entspricht, sondern weil der Zustand des Gewandes keinen Anhaltepunkt dafür giebt, daß eine Hand es wirklich berührt habe. Man wird ferner aus dem auf rechter Seite unterhalb der Brust befindlichen für einen Halter des Armes bestimmten Loche schließen dürfen, daß die Hand nicht das Gewand berührt hat, da nur der frei gehaltene Arm einer solchen Stütze bedurfte, während diese bei einer Berührung des Gewandes durch die Hand ja schon durch diese selbst gegeben gewesen wäre.

Von diesen Prämissen aus ging mein Vorschlag einer Restauration, welche zeigen sollte, wie ich mir eine solche innerhalb der gegebenen Verhältnisse denke, die jedoch selbstverständlich weitere Versuche anregen, nicht aber abschneiden sollte. Ich habe dabei selbst auf die Schwierigkeiten hingewiesen, deren gewichtigste die wenig nach links hin gehende Haltung des Kopfes ist. Diesem Faktum begegnet die von mir vorgeschlagene Haltung des herantretenden Mannes, der sich etwas vorbeugt. Eine andere Schwierigkeit ist die Haltung des linken Armes, der vielleicht besser in bloß abwehrender Haltung mit erhobener Hand, ohne den Körper des Mannes zu berühren, zu gestalten wäre. Doch das sind Fragen, welche der praktische Künstler zu lösen hat, deren nicht genügende Beantwortung von Seiten des Kritikers trotzdem kein Kriterium für die Richtigkeit des wissenschaftlichen Faktums abgiebt. Sie schaffen vielmehr nur ein neues Problem, aber auf dem Gebiete der Kunst. Kritiklos und daher werthlos ist eine Bemerkung wie die Preuner's (S. 22 Anm.): eine Restauration „die aber sicher bei keinem Sachverständigen Beifall finden wird." Warum haben denn diejenigen, die so sehr auf ihre Sachverständigkeit pochen und dabei ein so sicheres Urtheil haben, daß es einer Begründung ihrer orakel=

gleichen Aussprüche nicht weiter bedarf, es seit 54 Jahren noch nicht zu einer Erklärung gebracht, die sich auch nur innerhalb der Sachverständigen selbst einer allgemeinen Zustimmung zu erfreuen hätte? Und dazu die Logik dieser Art von Gelehrsamkeit! Man statuirt eine dramatische Auffassung: Venus den von Paris erhaltenen Apfel zeigend, oder eine typische Auffassung: Venus einen Apfel als Symbol haltend, oder eine typische Auffassung: Venus im Schild sich betrachtend, oder eine dramatische Auffassung: Venus sich zu Mars hinneigend, oder eine dramatisch-typische Auffassung: Venus, dem Bad entstiegen zu Mars sich hinneigend und Symbol der Jungfräulichkeit und der Mütterlichkeit zugleich — man ist stets Sachverständiger. Man bringt Ordnung in diesen Wirrwarr, scheidet scharf unter Angabe der Gründe zwischen beiden Darstellungsweisen, weist anatomisch nach, welche der beiden als vorhanden anzuerkennen ist, deckt einen von den Archäologen längere Zeit gläubig hingenommenen groben Irrthum auf, giebt seine Prämissen und knüpft daran einen Vorschlag zu einer Restauration, hebt selbst alle Schwierigkeiten hervor, prüft sie eingehend — und man ist kein Sachverständiger!

Ich kann nicht schließen, ohne noch zwei Bemerkungen hinzuzufügen. Ich werde gewiß der letzte sein, welcher die Erkenntniß des Originalmotivs einer Statue und nun gar bei einem so großartigen Kunstwerk wie im vorliegenden Fall für etwas Geringfügiges hält. Und dennoch hätte dieser Punkt allein mich nicht zu einer eingehenden Bearbeitung der Frage veranlaßt ohne die mir doch noch weit wichtiger erscheinende Beantwortung der Frage nach der bei einer solchen Behandlung einer Einzelfrage einzuschlagenden Methode, da ein nach dieser Richtung hin zu gewinnendes allgemeingiltiges Resultat für die Wissenschaft von viel weitertragender Bedeutung ist als die Lösung jeder, auch der wichtigsten Einzelfrage. Der Kernpunkt meiner Arbeit liegt daher in der methodischen Behandlung, und in wie weit diese eine Förderung darbietet oder nicht, hätte die Archäologie um so mehr beachten sollen, als er durchaus offen hervor- und der in der Archäologie herrschenden entgegen tritt. Wäre dies in der richtigen Weise geschehen, so wäre ich meiner zweiten Bemerkung überhoben. So aber gehört auch sie hierher. Es mag höchst unbequem sein, aus dem gewohnten Geleise heraustreten zu müssen. Und dennoch ist dies dem echten wissenschaftlichen Bestreben lieber, als über die unbequeme Veranlassung einfach abzusprechen. Eine es mit der Sache der Wissenschaft, nicht aber der Disciplin ernst meinende Kritik ist vorerst eine wohlwollende; sodann beurtheilt sie die Ausführung zunächst von dem neueingenommenen Standpunkt aus; drittens aber unterzieht sie den Standpunkt selbst einer Beurtheilung, wobei sie Gründe und keine Behauptungen vorführt. Knüpft sie hieran noch die im Fall der Verwerfung des neuen Weges auf anderem Wege gefundenen Resultate, sei es in bündiger Nachweisung, sei es mindestens in genügender Andeutung, so muß auf der einen oder der anderen Seite ein positives Resultat herauskommen, das nun von beiden Seiten gleichmäßig anerkannt werden kann und den Keim zu gedeihlichem Weiterarbeiten sowie zu gegenseitigem Verständniß bietet. In solcher Weise müssen Archäologie und Aesthetik miteinander arbeiten, denn jede bedarf der andern, die Aesthetik der Archäologie zur Erkenntniß des historischen Thatbestandes, die Archäologie der Aesthetik aber zur Erkenntniß, daß es außerhalb desselben noch etwas in dem Kunstwerk giebt, das auch werth ist, daß man darauf reflektirt und daß diese Reflexionen zu Schlüssen auf die Erkenntniß des Kunstwerkes dem Thatbestand mindestens gleichberechtigt sind; namentlich aber zu der Erkenntniß, daß es für die Archäologie gut sei, ihre Methoden etwas mehr mit der Logik in Einklang zu bringen.

Veit Valentin.

Ausstellung alter Meister in der Londoner Akademie.

(Schluß.)

Die Porträts, die wie gewöhnlich in ansehnlicher Anzahl vertreten sind, haben durchweg hohen Kunstwerth und historisches Interesse; sie erstrecken sich über einen Zeitraum von drei Jahrhunderten. Kein anderes Land hat eine solche Menge von Familienbildern aufzuweisen; so fanden sich auf drei nach einander folgenden Jahresausstellungen in Kensington zusammen 2800 Porträts von historisch bekannten Personen ein, von denen die größte Anzahl im Grunde nur ganz zufällig in England gemalt wurde, da in früheren Zeiten, als der Maler ein Ausländer zu sein pflegte, es für jenen leichter war, den Auftraggeber aufzusuchen als für diesen, den Künstler. Die Geschichte der Porträtmalerei in England kann eingetheilt werden in die Perioden Holbein's und Anton Moro's, Van Dyck's, Van Somer's und Honthorst's, Lely's und Kneller's und endlich der englischen Schule unter Hogarth, Reynolds, Gainsborough, deren Zeitgenossen und Nachfolgern. Kein Volk der Welt hat eine solche Vorliebe für Porträtdarstellung gezeigt als das englische, und die Porträtmalerei hat hier seit drei Jahrhunderten bis heute in üppiger Blüthe gestanden, weil sie am besten bezahlt wurde. Die Mehrzahl der Präsidenten der Royal Akademy sind Porträtmaler gewesen.

Von Holbein, mit welchem die Porträtmalerei in England ihren Anfang nahm, ist ein Brustbild des Königs Eduard VI., als Kind, ausgestellt; wenigstens

neun Bildnisse dieses jungen Königs sind bekannt, von denen acht dem deutschen Meister zugeschrieben werden. Das jetzt von dem Grafen von Yarborough zur Ausstellung gesandte Gemälde ist eines der besten, doch ist die Replik im Welfenmuseum zu Hannover ebenso gut, wenn nicht besser.

Einige wenige Porträts finden sich von Hals, Rembrandt, Mytens und Van der Helst, aber besonderer Erwähnung werth ist das Bildniß des ersten Grafen von Essex, der des unglücklichen Günstlings der Königin Elisabeth Vater war. Es ist von der Hand des Anthony Moor, der nach Holbein's Tode Vieles und Treffliches in England geschaffen hat. Er milderte die ältere harte Malweise der deutschen Schule durch die Farbenfrische, die Durchsichtigkeit und das Impasto der Italiener. Ihm verdanken wir prächtige Schilderungen historischer Charaktere. Der nächste große Meister, der in England viel beschäftigt war, ist Van Dyck, von dessen eleganten und fruchtbaren Pinsel sich vierzehn Schöpfungen in der Akademie vorfinden. Van Dyck malte den König und seine Edelleute in wahrhaft aristokratischem Stile, und die hier aufgezählten sind vorzügliche Belege dafür: „Der Herzog von Richmond", „Der Graf von Strafford" und „Mary, Herzogin von Hamilton"; — „Die Familie Doria" (im Besitz des Herzogs von Abercorn) ist wohl eine der schätzbarsten Porträtdarstellungen Van Dyck's aus der Zeit seines Aufenthaltes in Genua.

Von Werken der englischen Schule des vorigen Jahrhunderts war manches Gute ausgestellt, so „Miß Fenton als Polly Peachum in „The Beggar's opera" von Hogarth, „Miß Pelham, die Küchlein fütternd", von Reynolds und die „Zwei Schwestern" von Gainsborough. Als ein Zeugniß dafür, wie hoch die heimischen Meister des vorigen Jahrhunderts geschätzt sind, wollen wir hier nur anführen, daß die „Zwei Schwestern" kürzlich um 6300 Guineen verkauft wurden. War früher die Porträtmalerei fast ganz in den Händen von Ausländern, so werden jetzt die Hunderte von Bildnissen, wie sie jedes Jahr angefertigt werden, fast ausschließlich von einheimischen Kräften geliefert. Seit den Zeiten des Reynolds strebt man dahin, die Farbe Tizian's mit der Attitude Van Dyck's zu verbinden.

Die englische Historien- und Genremalerei, — von verhältnißmäßig sehr jungem Datum, kaum über ein Jahrhundert alt, — sind durch einige charakteristische Werke von Hogarth, Wilkie, Calcott, Turner und Daniel Maclise vertreten. Dem letztgenannten Maler, einem von den äußerst wenigen Engländern, welche es mit der großen historischen Kunst hielten, hat man die Ehre einer Spezialausstellung zu Theil werden lassen, die 15 seiner berühmtesten Bilder vereinigt, als: „Die Hochzeit von Strongbow und Eva auf dem Schlachtfelde", „Die Banketscene aus Shakspeare's Macbeth" und „Der erste englische Buchdrucker, Caxton, an der Presse." Seine Formgebung ist von der muskulösen Fülle des Michelangelo, die Aktion ausfahrend und theatralisch, die Farben und Schatten trübe und schwer. Und doch, ungeachtet dieser mangelhaften Seiten seiner Kunst, verdient der Meister den ihm zugestandenen Ruf; ein packender Realismus, eine geschickte Kompositionsweise, eine schöpferische Phantasie zeichnen ihn vor Allem aus. Von ihm rührt die Anwendung des Wasserglas-Verfahrens in England her; auf Wunsch des Prinzen Albert ging er nämlich nach Berlin und lernte von Kaulbach die von diesem bei den Fresken im Treppenhause des neuen Museums angewandte Methode. Nach seiner Heimkehr führte er zwei riesige Kompositionen: „Der Tod Nelson's" und „Wellington und Blücher bei Waterloo" in Wasserglas-Malerei aus. Der bedenkliche Zustand dieser gewaltigen Gemälde im Westminster Palast hat kürzlich zu lebhaften Debatten Veranlassung gegeben. Der Fehler scheint in der zu übermäßigen Anwendung des Wasserglases zu liegen, und man glaubt, daß die Restauration sich durch Entfernung der auf der Oberfläche angesetzten Silikatkruste leicht wird bewerkstelligen lassen.

Das Feld der Landschaft ist im neunzehnten Jahrhundert in England mit viel Eifer und Erfolg angebaut. Unsere insulare Selbständigkeit, die sich bei der Porträt- und Figurenmalerei geltend macht, zeigt sich nicht weniger in der Landschaft, die von der in Deutschland und Frankreich herrschenden Auffassung der Natur wesentlich abweicht. Doch sind auch bei uns zwei Hauptrichtungen zu unterscheiden, die eine, welche den buchstäblichen Naturalismus mit photographisch treuem Detail verfolgt, die andere, welche den phantasievollen Idealismus pflegt. Der ersten Richtung gehören diejenigen englischen Maler an, welche sich die holländische Landschaft zum Vorbilde nehmen, der letzteren Turner und seine zahlreichen Schüler. Von diesem letztgenannten Meister waren zwei prächtige Werke ausgestellt, die „Weinlese zu Macon" und der „Schiffbruch des Minotaur", beide in Besitz des Grafen Yarborough. Turner, den wir in London als den ersten Landschaftsmaler der Neuzeit verehren, hatte wie andere große Meister drei Perioden; zuerst ahmte er die holländischen Meister und Claude Lorrain nach, dann beschränkte er sich lediglich auf das Studium der Natur, und schließlich ging er zu einer idealen, transcendentalen Darstellung über, die bei zunehmendem Alter über das Ziel hinausfuhr. Seine künstlerische Bedeutung beruht auf seinem lebendigen Naturgefühl, seiner Beherrschung der Komposition und seiner herrlichen Farbenstimmung. Seine Bilder stehen hoch und steigen noch fortwährend im Preise.

Unsere englischen Maler leiden nicht unter der Zu-

sammenstellung mit den alten Meistern, wie man befürchten sollte, da sie sich treu an die Natur und an die unabänderlichen Grundsätze der Kunst halten.

J. Beavington Atkinson.

Kunstliteratur.

R. B. **Richard Pick**, Gerichts-Assessor in Rheinberg am Niederrhein, hat ein neues Journal „Monatsschrift für Rheinisch-Westfälische Geschichtsforschung und Alterthumskunde" (Verlag von Emil Strauß in Bonn) gegründet, das auch Beiträge zur Kunstgeschichte des Rheinlandes bringen wird. Die Namen der Mitarbeiter berechtigen zu guten Hoffnungen.

Nekrolog.

Emile Galichon, der vormalige Herausgeber der Gazette des Beaux-Arts, einer der eifrigsten Sammler von Stichen und Handzeichnungen alter Meister, starb Mitte Februar in Cannes nach langem Kranksein. Im Jahre 1861 gab er eine Arbeit über Dürer heraus.

Sammlungen und Ausstellungen.

Kaulbach-Museum. Neben dem Wohnhause des verstorbenen Kaulbach in München wird von der Wittwe desselben ein Museum gebaut, in welchem sämmtliche vorhandene Originalien zum Andenken des Meisters zur Ausstellung gelangen und die verkauften Werke in Photographien angesammelt werden sollen. Dieses Kaulbach-Museum soll bis zum 1. September d. J. vollendet und dann dem öffentlichen Besuche zugänglich gemacht werden.

Der Burlington Fine Arts Club in London, der Vereinigungs- und Central-Punkt der Amateurs und Kunstsammler aller Zweige, veranstaltet alljährlich in den Räumen seines Hauses irgend eine Spezialausstellung von alten Kunstsachen aus dem englischen Privatbesitz. So war diese einmal den Werken Albrecht Dürer's, ein anderes Mal dem Lukas van Leyden, dann Marc-Anton gewidmet; voriges Jahr sahen wir dort eine herrliche Kollektion von Manuskripten und Miniaturmalereien. Heuer ist es eine erlesene Sammlung von Stichen des in England vielfach thätig gewesenen Wenzel Hollar, die, zu einer sehr ansehnlichen Kollektion von 136 Nummern vereinigt, den ganzen Umfang des Kunstschaffens dieses Meisters illustriren. Ein splendid ausgestatteter Katalog in groß 4[0], mit einer eingehend gearbeiteten kunstgeschichtlichen Einleitung versehen, dient als Führer durch diese Ausstellung. l.

Vermischte Nachrichten.

Ueber den literarischen Nachlaß Kaulbach's wird der Schles. Ztg. aus München geschrieben: „Fast eben so reich, wie die hinterlassenen Mappen sind, stellt sich der literarische Nachlaß des großen Mannes dar; die Korrespondenz, oder vielmehr der Konflikt, der über die Ausführung des Reformationsbildes entstanden ist, umfaßt allein ein Konvolut von etwa hundert Briefen, unter denen Ranke, Olfers, Mühler, Bethmann-Hollweg und andere Namen aus der Berliner Welt zahlreich vertreten sind. Mehrfache Entwürfe für König Max II. (unter andern ein Cyklus aus dem Leben des gebannten Kaisers Ludwig des Bayern) und Briefe von allen erdenklichen Berühmtheiten liegen in Menge vor; unter den eigenen Aufzeichnungen des Meisters aber ist besonders ein tagebuchartiges Koncept interessant, das seine ersten Münchener Eindrücke betrifft (1826)."

In Versailles sind in einer Privatsammlung fünf alte Gemälde von Meistern ersten Ranges aufgefunden worden, deren Spuren seit Jahrhunderten verloren gegangen waren. Diese fünf Gemälde sind: „Die heilige Agathe im Gefängniß" von Guido Reni, „der sterbende heilige Sebastian" von Correggio, das Porträt Tizian's von Rembrandt, „die Anbetung der heiligen drei Könige" von Paolo Veronese, und „der Bauerntanz" von Teniers. Sämmtliche Kunstwerke sind in Versailles zum Verkauf ausgestellt und ziehen die Aufmerksamkeit des gesammten kunstsinnigen Publikums von Paris auf sich.

Holbein-Denkmal. Im Augsburger Kunstverein ist von dem Münchener Professor Max Widnmann ein Entwurf zu einem Denkmal für Holbein zur Ausstellung gebracht worden, welchen der Künstler aus eigenem Antriebe anfertigte, nachdem sich in Augsburg ein Komité zur Errichtung eines solchen Monumentes gebildet hatte. Das Komité empfing auch bereits von König Ludwig II. einen ansehnlichen Beitrag zu den Kosten der Ausführung des Denkmals.

Berliner Rathhaus. Die Deputation zur Ausschmückung des Rathhauses hat jetzt mit dem Professor Calandrelli einen festen Vertrag über die Reliefs an den 36 Balkonbrüstungen des Rathhauses abgeschlossen. Professor Calandrelli wird dieselben für den Preis von 24,000 Thalern unter Mitwirkung der Bildhauer Schweinitz, Geyer und Brodwolf herstellen. Am 22. März 1876 sollen die beiden Statuen, Kurfürst Friedrich I. von Enke und Kaiser Wilhelm von Keil, enthüllt werden, und es ist darauf zu rechnen, daß bis zu diesem Tage auch die Balkonbrüstungen in der Front der Königstraße fertig gestellt werden. Die übrigen Brüstungen werden noch die Arbeit eines Jahres erfordern und etwa im Sommer 1877 fertig werden. Auch das weitere Vorgehen in Bezug auf die malerische Ausschmückung der inneren Räume des Rathhauses ist in Aussicht genommen.

Das Albert-Denkmal im Hyde Park in London wird demnächst die noch fehlende Statue des Prinz-Gemahls erhalten, welche kürzlich mit Erfolg gegossen wurde. Die Figur des verstorbenen Prinzen wird auf einem Throne sitzend dargestellt und mißt von Kopf bis zur Sohle 15 Fuß. Der verstorbene Bildhauer Foley hat glücklicher Weise das Modell noch vor seinem Tode vollendet, und die Statue wäre schon früher fertig gewesen, hätte nicht in der Gießerei sich ein Unfall zugetragen, der zur Wiederaufnahme einer langwierigen Arbeit nöthigte.

Vom Kunstmarkt.

Die Sammlung des verstorbenen Baron Thibon wurde am 9. Februar und an den folgenden Tagen im Hôtel Drouot versteigert. Die Hauptstücke derselben bildeten die fünf prächtigen Gruppen Clodion's in Terracotta. „Drei stehende Nymphen", 14,100 Franken; „Bacchantin mit Kind", 10,500 Fr.; „Schlafende Bacchantin", 2700 Fr.; „Bacchantin von Kindern umgeben", Basrelief, 2120 Fr. Eine mit Miniaturen von de Gault geschmückte Tabaksdose kam auf 2120 Fr. — Boucher's „Bogenspannender Amor" und desselben „Schlafende Amoretten", beide zusammen 14,600 Fr. „Amoretten auf Wolken spielend", ebenfalls von Boucher, 4100 Fr.; ein Stillleben von De Heem „Früchte, Schinken und silberne Vasen", 3300 Fr.; desselben „Frühstück", 1180 Fr. Fragonard's „Danaë", 1200 Fr.; Heilmann „Der junge Hausherr", 2805 Fr.; Lagrenée's „Badende Nymphen", 2950 Fr.; Josef Vernet „Seehafen", 3060 Fr. Der Ertrag der drei Auktionstage belief sich auf 225,106 Franken.

Auktion Chintreuil. Die am 4. Februar in Paris stattgehabte Versteigerung der nachgelassenen Werke des französischen Malers Chintreuil erzielte ein Gesammtresultat von 139,000 Franken. Es waren Gemälde darunter, die bei des Malers Lebzeiten nicht einmal für 200 oder 300 Fr. Liebhaber fanden, nun aber mit ebenso vielen Tausend bezahlt wurden. „Die Gründe von Iguy im Frühling" erzielten 4000 Fr.; „Das Kartoffelfeld", 2950 Fr.; „Herbstabend", 2700 Fr.; „Fußsteig im Beuby-Walde", 3100 Fr.; „Sommerabend", 1200 Fr.; „Abendnebel", 4900 Fr.; „Morgenthau im Sonnenschein", 5600 Fr.; „Thal von Courgent bei Sonnenuntergang", 3000 Fr.; „Blühende Aepfelbäume" 1240 Fr.; „Eintritt in das Dorf Courgent", Schneelandschaft, 3300 Fr.; der „weiße Weg", 4680 Fr.; „Pappelallee auf einer Wiese", 2400 Fr.; endlich „Felder in der Morgensonne", ein Gemälde, welches auf dem Salon 1863 zurückgewiesen wurde, 9800 Fr.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Photographien.

Aus W. von Kaulbach's Nachlass. Phot. nach dessen Orig.-Zeichnungen. Bl. 1. Kaulbach's Selbstportrait. 2. Josephine v. Kaulbach. 3. Johanna. 4. Hermann

— Marie. 5. Kaulbach's Eltern und Geschwister. 6—14. Compositionen zur Sündfluth: 6. Mädchen im Regen, 7. Liebesrausch, 8. u. 9. Löwenkampf, 10. Drachenkampf, 11. Adlerkampf, 12. Hohepriester, 13. Sterbender Häuptling, 14. Arche. 15. Amor u. Psyche. 16. Concilaustreibung. 17. Christus. 18. Matthäus. 19. Marcus. 20. Lucas. 21. Johannes. 22. Falkner. 23. Portrait-Studie. 24. Italienerin. 25. Portrait-Studie, Brustbild. 26. Lola Montez. 27. v. Podewils. 28. Torq. Tasso. 29. Sachsenschlacht. 30. Nibelungen-Hort. (Versch. Ausg.) München u. Berlin, Bruckmann.

Kaulbach, W. v., Kaiser Otto in der Gruft Karl's des Grossen. gr. qu. Fol. Ebd.

Kaulbach, Fr. A., Spaziergang. Ebd.

Max, Gabr., Ein Gruss. Ebd.

Zeitschriften.

The Academy. No. 147.
The royal scottish Academy's exhibition, von F. Wedmore. — Discoveries and antiquities in Rome, von C. J. Hemans. — Corot, von F. Wedmore. — The studios, von E. F. S. Pattison. II.

Journal des Beaux-arts. No. 4.
Un événement littéraire. — L'enfant de Bruges, von A. Siret. — Lettre à M. J. Rousseau, à propos de l'exposition des oeuvres de Fr. Van de Kerkhove, von A. Siret. — „Crushed by icebergs" tableau de W. Bradford.

L'art universel. No. 2.
La société des amis des arts de Paris: Exposition de 1875, von E. Chesneau. — Fritz van de Kerckhove, von C. Lemonnier. (Fortsetzung.)

Kunst und Gewerbe. No. 9—12.
Ein Wort zur Frage des Musterschutzes, von A. v. Eye.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

19. März

KUNST-CHRONIK

Nr. 23.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus Barbizon.

Im Walde von Fontainebleau liegt in einer reizenden, von dem Gewühle entfernten Umgebung, mit der übrigen Welt nur durch einen spärlichen Rumpelkastendienst verkehrend, das primitive Dörfchen Barbizon. Der Wald in seiner ganzen Pracht umschattet diese kleine Oase, deren rothe Dächer schon von fern dem Wanderer entgegenlachen, der frohen Muthes an einem heitern Sommernachmittage, wie Schreiber dieser Zeilen, von Melun des Weges daher zieht. Das ganze Dorf besteht nur aus einer Straße, die sich von der Departementalroute bis an die Felsen der Steinbrüche hinerstreckt, aus denen Paris seinen Bedarf an Quadern bezieht. An dieser Straße wechseln Villen im großen Stile mit saubern, behäbig aussehenden Bauerngehöften wohlgefällig ab. Zwei Schenken, und am Schlusse der Straße, dem Waldeingange zu, ein recht artiger Gasthof, der zugleich nach der guten alten Sitte als Postrelai dient, sorgen für das leibliche Wohl. Dieser Gasthof, „à la cascade", wenn mich mein Gedächtniß nicht täuscht, hat seine Eigenthümlichkeiten. Die Wände der großen Gaststube sind mit allerhand Figuren und Gruppen, Fresken und Zeichnungen bedeckt, die offenbar nicht von dem ersten besten gelangweiligten Solo-Trinker herrühren, der durch unberufenes Hantieren mit Stift und Pinsel sich die Zeit zu vertreiben suchte und dabei fremdes Eigenthum besudelte. Im Gegentheil, diese improvisirten Fresken verdanken einer kundigen Hand ihr Entstehen, und fragt man den dicken Wirth, was für Namen unter die Figuren zu setzen sind, so nennt er solche, deren künstlerischer Ruf weit und breit erklingt, und fügt selbstbewußt hinzu: „Alles meine Stammgäste!" Und in der That: Barbizon ist eine wirkliche Künstlerkolonie. Dem Beispiele Theodor Rousseau's folgend, der sich hier zuerst ansiedelte, und dessen bescheidenes Grab in einem romantischen Winkel des Waldes liegt, haben sich hier eine Anzahl Landschaftsmaler fern vom Getümmel der Stadt angesiedelt. Sie führen da ein ruhiges, arbeitsames, patriarchalisches Leben.

Das Atelier liegt vor ihnen, so hoch gewölbt und breit, wie sie sich's in Paris mit dem schwersten Gelde nicht miethen, erbauen oder erkaufen könnten. Es ist der Wald selbst mit seinem poetischen Reize und seinen hundert und aberhundert Schätzen, die am allerbesten geeignet sind, die Eingebung des Künstlers zu beflügeln und seinen Eifer anzuspornen. Und wenn das Tagewerk verrichtet ist, wenn der Maler der Beute froh den Fuß über die Schwelle des Heim setzt, eilen ihm Hausfrau und Kinder entgegen, und der Abend vergeht wie im Hause des spießbürgerlichsten Kaufmanns. Den reichern unter den Kolonisten von Barbizon gehören die Villen, wo zuweilen reges Leben herrscht, wenn an Sonntagen Besuch aus Paris anlangt, oder wenn während der Jagdsaison die Hasen- und Rebhühner-Verderber ihrem Appetit freien Lauf lassen. Die übrigen minder bevorzugten Künstler nehmen mit den Bauernhäusern vorlieb, wo es sich nicht weniger glücklich und zufrieden lebt, als in den Lustschlössern der Aristokraten des Pinsels.

Eines dieser Häuschen, es steht ungefähr in der Mitte der Hauptstraße, zeichnet sich durch seinen vielleicht übertriebenen ländlichen Anstrich aus. Das Dach ist mit Stroh bedeckt, welches bis an den Boden herunter-

hängt, und alle Wohnzimmer befinden sich ebener Erde. Es ist oben kaum für einige Dachzimmer Platz. Aber hinter dieser einfachen Behausung streckt sich ein riesiger Garten dahin; stattliche Bäume, ein Parterre voll balsamischer Blumen und ein wohlgepflegter Potager gereichen dieser Anlage zum Nutzen und zur Zierde. Abends konnte man von der Straße aus in dem durch eine Lampe beleuchteten Salon ein anziehendes Familienbild betrachten. Acht Kinder, Mädchen und Knaben, saßen da um einen breiten runden Tisch und horchten aufmerksam auf die Vorlesung des Vaters, eines stämmigen Mannes, mit energischen Zügen, weißem Haar und grauem Vollbart; er war in eine weiße Blouse gekleidet. Die Mutter, eine starke Vierzigerin, saß ihm gegenüber und wiegte den letztgeborenen, einen vierjährigen Knaben, während sie den übrigen zulächelte. Schlag zehn Uhr wurde Nacht gemacht, und die Familie Millet, groß und klein, begab sich zu Bette. Der heute Vorübergehende, der durch die geöffneten Fensterladen blicken wollte, wird das liebliche Bild nicht mehr gewahr werden. Haus, Frau und Kinder sind wohl noch da, aber den Vater, den berühmten Landschaftsmaler, trug man unlängst an einem schwermüthigen Winternachmittage hinaus zu seinem Freunde und künstlerischen Waffengenossen Theodor Rousseau, zu seinem anderen Nachbarn von Barbizon, jenem liebenswürdigen Chintreuil, der aus Gram darüber verging, daß er nicht im Stande war, seine Bilder an den Mann zu bringen. Armer Chintreuil, könntest du jetzt blos für einen Nachmittag auferstehen, um einer Versteigerung im Auktionshause der Rue Drouot beizuwohnen! Das Herz würde dir im Leibe lachen, wenn du zusehen dürftest, wie die Tausender schichtehoch jedes Fleckchen der angebotenen Malerei bedecken, wie man sich um das kleinste Bildchen streitet und reißt. Armer Chintreuil, du solltest diesen Triumph, nach dem du vergeblich gerungen, nicht mehr genießen, die gemünzten Resultate desselben fallen klugen Spekulanten in den Schooß. Doch vorläufig genug über diese Auktion, welche das künstlerische Ereigniß einer der letzten Wochen gewesen.

Auch Millet mußte lange streiten, gegen Vorurtheile und Mißgeschick ankämpfen, ehe er es dahin brachte, gefeiert zu werden. Der Mann war inmitten des Elementes geboren, welches er so meisterhaft auf die Leinwand zu bannen verstand. Eine Bauernhütte in der feisten Normandie war seine Wiege, und in frühen Jahren lenkte er den Pflug. Sein bäuerliches Aussehen, sein starker Körperbau paßten eher zu einem handfesten Arbeiter als zu einem Musensohne. Der Zufall war es, der den Beruf des Bauernjungen bestimmte. Eines Tages, da es regnete, fiel es ihm in den Sinn, die väterliche Hütte, wie sie inmitten der stämmigen Apfelbäume, von denen das Wasser hernieder triefte, und von des Himmels Schleusen begossen dastand, auf das Schulheft eines jüngeren Bruders zu zeichnen. Am andern Tage kam der Knabe nach Hause und sagte dem Vater, der Inspektor aus der nahen Stadt, der die Zeichnung im Hefte vorgefunden, habe ihm für dieses ein Goldstück angeboten, wenn der Vater ihm das Bild überlassen wolle. Bei der guten Spürnase für ordentlichen und außerordentlichen Gewinnst, mit welcher jeder normannische Bauer begabt ist, sagte sich der Vater Millet, daß sein Söhnchen wohl mehrere solcher Goldfüchse aus seinem Stifte hervorzaubern könnte. Als er daher nach der Stadt kam, um Schweine und Rinder zu verkaufen, führte er den Jungen zu einem Maler, und dieser nahm ihn in die Lehre. Aber bis gegen sein fünfzigstes Jahr (er starb nahezu sechzig Jahre alt) mußte Millet arbeiten, ehe er sich Anerkennung verschaffte. Seine Landschaften hatten einen Fehler: sie waren zu wahr, zu rauh und konnten den Liebhabern nicht gefallen, welche die gemalte Natur nur lieben, wenn die Wälder und Auen salonfähig aussehen, der Rasen wie ein grüner Teppich und die Bäume den Dekorationsmagazinen der komischen Oper und der porte Saint Martin entlehnt zu sein schienen. Millet malte die Bauern, wie sie sind, und die Natur, wie man sie im Negligé beobachten kann. Die Hand war schwer, aber eine Landschaft, wie er sie darstellte, blieb im Gedächtniß wie eine Beschreibung des Virgil. Das erste Gemälde Millet's, das einiges Aufsehen verursachte, ist der „Säemann." Die Kunstkritik nahm es mit Beifall auf — aber die Stimmen verhallten in der Wüste. Erst später kam die Mode diesem Genre entgegen, und der von den Blutsaugern aus der Rue Laffitte ausgesogene Millet verkaufte seine Gemälde zu 30—40, ja 50,000 Franken. Er bedurfte dieses pekuniären Sukkurses, denn seine Familie wuchs alle Jahre um ein Haupt. Er war gerade auf bestem Wege, der Schmied des Glückes aller Seinigen zu werden, als ihm der Tod den Pinsel aus der Hand riß. Die Anzahl seiner Werke ist eine sehr bedeutende, denn außer den in den Galerien der Sammler zerstreuten Bildern hat er in seinem Atelier eine Menge von Skizzen hinterlassen, die nun zum Nutzen der Wittwe, hoffentlich mit pekuniärem Erfolge, unter den Hammer kommen werden. Die französische Landschaftsschule, die seit den letzten Jahren so herbe Verluste erlitten hat, wird durch den Tod Millet's wieder um eines ihrer hervorragendsten Mitglieder ärmer.

Paul d'Abrest.

Die kaiserliche Kupferstichsammlung und die Hofbibliothek in Wien.

Der Bau der neuen Wiener Hofmuseen nimmt seinen ständigen Fortgang. Schon ragen die Gebäude bis zum ersten Stockwerk empor, und nach und nach

beginnt die Art der inneren Organisation, deren praktische Durchführung nun immer näher rückt, in den Kreisen der Fachwelt unmittelbare Theilnahme zu finden.

Diesem Interesse entgegenkommend, hielt unlängst Herr Direktor E. von Sacken einen Vortrag im Alterthumsverein, der sich in anschaulicher Klarheit über die künftige Aufstellung der Sammlungen erging, die seinem Ressort anvertraut sind oder eingereiht werden: nämlich des Münz- und Antikenkabinets, der Ambraser Sammlung, der Hofwaffensammlung u. s. w.

Die Darstellung des Herrn v. Sacken giebt uns Anlaß, eine in seinem Vortrage nicht berührte, uns am Herzen liegende Angelegenheit zur Erörterung zu bringen: die projektirte Neuaufstellung der kaiserlichen Kupferstichsammlung. Diese soll, wie verlautet, aus ihrer bisherigen Vereinigung mit der Hofbibliothek herausgetrennt und in das kunsthistorische Museum übertragen werden. Die Fragen, welche hierbei vor Allem in Betracht gezogen werden müssen, sind folgende:

1) ob die Trennung des gegenwärtigen Zusammenhanges — der Kupferstichsammlung mit der Bibliothek — der erstern zum Vortheile gereichen, und

2) ob sie sich in logischer Weise in das wissenschaftliche System der neuen Museen einreihen lassen wird.

Als der auf diese Uebertragung hinzielende Beschluß gefaßt wurde, ging man offenbar von dem Gedanken aus, in den neuen Museen Alles zu vereinigen, was sich unter dem Schlagworte „Kunst" zusammenfassen läßt. Dachte man dabei an den Kunstbesitz der Hofbibliothek, so hätte man konsequenter Weise gleich damit beginnen müssen, auf die Miniaturen in den Handschriften Rücksicht zu nehmen; denn die Handschriftenmalereien sind ja die wichtigsten und oft die einzigen Denkmale der zeichnenden Kunst aus verschiedenen, nach Jahrhunderten zählenden Epochen des Mittelalters. Daß man aber die Manuskripte nicht aus der Bibliothek entfernen kann, ist klar, — es wird also die Darstellung der Kunstentwickelung im neuen Museum schon immer diese eine große Lücke unausfüllbar aufweisen.

Nun die Kupferstiche und Holzschnitte. Diese sind allerdings als Einzelbätter in Bänden und Mappen aufbewahrt und scheinbar leicht zu separiren. Aber, und hier treffen wir auf die erste zu überwindende Schwierigkeit: wer vermag die richtige Grenze zu ziehen zwischen dem, was seiner Natur nach zur Kupferstichsammlung, und dem, was zur Bibliothek gehört, und wo wird diese gezogen werden? Das Kriterium des „Einzelblattes" ist ja blos ein äußerliches, willkürliches und durchaus nicht überall stichhaltiges; das Gebiet der graphischen Künste greift ja überall in den Buchdruck und in die Buchausstattung über! Einige konkrete Beispiele werden genügen, dies klar zu legen.

Nehmen wir gleich die „älteste Zeit". Da sind die xylographischen Bücher, wie die Biblia pauperum, die Apokalypse, der Heilspiegel 2c., in gleicher Weise wichtige Denkmale der Holzschneide- wie der Buchdruckerkunst; die Bibliothek kann sie nicht entbehren als Dokumente Vor-Gutenbergischen Druckes, als Inkunabeln und als Theile der Volksliteratur des 15. Jahrhunderts, andrerseits ist eine Kupferstichsammlung ohne Repräsentation der genannten Erzeugnisse des frühesten Holzschnittes in einer der bedeutendsten Partien unvollständig und mangelhaft zum Studium wie zur Belehrung. — Wollte man etwa, ein Salomonisches Urtheil fällend, einen Theil der xylographischen Bücher der Bibliothek, einen Theil der Kupferstichsammlung belassen, so würde man beide geschädigt und doch keine, jeder dieser so großartigen Anstalten würdige, Vollständigkeit erzielt haben. Ferner: die so unübertreffliche Sammlung von Einzel- und Flugblättern des 15. Jahrhunderts in der Hofbibliothek hat ihre nothwendige Ergänzung in den Illustrationen und Holzschnitten der gleichzeitigen Bücher, und nur die unmittelbare Vergleichung mit diesen kann dem Forscher Aufklärung über ihr kunstgeschichtliches Verhältniß geben. Doch die Ergänzung, welche die Bücher zu den Blättern der Kupferstichsammlung gewähren, bleibt nicht auf diesen Zeitraum beschränkt. Das Werk des Dürer ist ganz und gar unvollständig, wenn ich nicht die illustrirten Bücher des Conrad Celtes, die Hroswitha von 1501, die Relevationes der h. Brigitta, ja Dürer's eigene gedruckte Schriften, seine Meß- und Befestigungskunst, seine Proportionslehre in allen verschiedenen Ausgaben zur Hand habe. Wieder dieselbe Frage, die wir schon oben gestellt haben, wo wird Alles das bleiben? Weiter: es giebt eine ganze Reihe von Meistern, die sehr wenig gearbeitet haben, was in den Mappen der Kupferstichsammlung bewahrt werden kann, die aber doch von der allergrößten Bedeutung für die Kunstgeschichte sind; ich nenne nur: die Holbein, Burgkmair, Schäuffelein, ferner Jost Amman, Solis, Stimmer, Christof von Sichem und Andere mehr, Künstler, deren Werke vorwiegend als Illustrationen von Büchern vorhanden, und nur als solche an ihrem richtigen Platze sind.

Das, was vom italienischen und französischen Holzschnitt namentlich des 15. Jahrhunderts existirt, ist beinahe ausschließlich in den Literaturwerken jener Zeiten und Länder zu finden; diese Schulen werden also in der neu aufgestellten Sammlung der Museen so gut wie ganz fehlen müssen. Die eben angedeuteten Verhältnisse wiederholen sich aber immer fort. Die Kupfer- und großen Illustrationswerke des 17. und 18. Jahrhunderts, jene Feste, Aufzüge, Porträtsammlungen und Weltbeschreibungen, endlich die Galeriewerke, wohin will man die verweisen? Der Bibliothek gehören sie unbe-

dingt an als „Bücher" und wegen ihres literarischen oder historischen Gehaltes, — aber als Erzeugnisse der bildenden Kunst kann ihrer eine auf irgend welche Vollständigkeit Anspruch machende Kupferstichsammlung ebensowenig entrathen. Ich sehe keinen Ausweg aus diesem Dilemma. Alle diese Dinge noch einmal durch Kauf anzuschaffen, daran wird wohl Niemand im Ernst denken, der die Verhältnisse kennt. Nicht nur daß ein solches Unternehmen unabsehbare Summen kosten möchte, ist es heute wahrscheinlich überhaupt undurchführbar, denn der Kunsthandel ist nicht im Stande, auch nur einen bedeutenderen Theil der betreffenden Objekte herbeizuschaffen.

Die Gebietsabgrenzung würde aber ohne Zweifel so geschehen müssen, daß lediglich die Einzelblätter in den Bänden und Mappen der Kupferstichsammlung verbleiben, diese also nicht mehr wie bisher das ganze Gebiet der graphischen Künste würde umfassen können.

Dies ist jedoch nicht der einzige Nachtheil, den die Uebertragung in's neue Museum mit sich bringt.

Bekanntlich bedarf jede Kupferstichsammlung schon einer recht stattlichen Handbibliothek, um in ausreichendem Maße benützbar zu sein, aber eine, mit einer großen universellen Bibliothek verbundene derartige Kollektion bietet den unschätzbaren Vorzug, fortwährend auf das Gesammtgebiet der Literatur rekurriren zu können. Wie nothwendig dies gerade bei kunstgeschichtlichen Studien ist, weiß jeder, der sie treibt, und es ist hierfür recht bezeichnend, daß Adam Bartsch, der berühmte Verfasser des „Peintre graveur", ausdrücklich sagt, daß ihm die Durchführung seiner großen Arbeit nur dadurch möglich geworden, daß ihm eine Bibliothek von dem Umfange der kaiserlichen zur freien Disposition gestanden; denn die kunstgeschichtliche Literatur aller Zweige war ihm ebenso nöthig wie die historische oder theologische, und für vielerlei Aufschlüsse mußte er oft zu Büchern aus den scheinbar entlegensten Wissenschaftsgebieten greifen.

In allen diesen Beziehungen ist gerade die Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek heute eine der bestversehenen Anstalten, — vielleicht die bestversehene ihrer Art. Ihre beiden größten Schwesterinstitute, die Kupferstichkabinete von Paris und London, hat man ebenfalls, in richtiger Würdigung des wirklichen Bedürfnisses, in Verbindung mit den Bibliotheken gesetzt und belassen. So wurde das Pariser Kabinet nicht etwa den Kunstsammlungen des Louvre angereiht, sondern der Bibliothèque nationale, wofür Leon de Laborde in einem Artikel der Revue des deux Mondes (1872) mit den gewichtigsten Gründen eingetreten ist, und auch in London ist das Kupferstichkabinet im britischen Museum untergebracht, also wiederum in direkter Beziehung zur Bibliothek.

An die in die neuen Museen zu übertragende Belvederegalerie bildet die Kupferstichsammlung keinerlei organischen Anschluß, zumal da dasjenige, was etwa noch als Verbindungsglied gelten könnte, eine Handzeichnungensammlung, im kaiserlichen Besitze ja nicht vorhanden ist.

Der Verfasser dieses Aufsatzes hat in den meisten der großen öffentlichen Sammlungen gearbeitet und weiß aus eigener Erfahrung die oben aufgezählten Vorzüge gerade der Wiener Hofbibliothek zu würdigen. Es ist wahr: ihre dermaligen Räumlichkeiten lassen viel, sehr viel zu wünschen übrig, — aber auch das kann ja leicht vom Grunde aus verbessert werden, wenn einmal die naturwissenschaftlichen Sammlungen aus der Nachbarschaft entfernt sind, und so Platz für ein Kupferstichkabinet gemacht wird.

Das künstlerische Schaffen in seiner Gesammtheit in den neuen Museen darzustellen wird schon wegen des Fehlens der Miniaturen und Handzeichnungen nie möglich sein; und so kann es sicherlich nicht gerathen erscheinen, eine durchaus organische und durch die gewichtigsten praktischen Gründe sich bewährende Institution, wie die der Verbindung der Bibliothek mit der Kupferstichsammlung es ist, etwa um eines bloßen Theorems willen zu lösen: eine Trennung, die am Ende Niemandem zum Nutzen gereichen, der Sache selbst aber einen unersetzlichen Schaden zufügen würde. *vv.*

Nekrolog.

* **Jean-François Millet**, der bekannte französische Landschaftsmaler, eines der Mitglieder der Künstlerkolonie von Barbizon, starb daselbst am 19. Januar, gegen 60 Jahre alt. Er war einer der energischsten Vertreter der modernen realistischen Landschaft, aus dem Bauernstande hervorgegangen und der schlichten, objektiven Auffassung des Naturlebens, wie sie dem Landmann eigen ist, auch in seiner Kunst zugethan. Lange Zeit hindurch kämpfte er mit den Widerwärtigkeiten der Zeit und den ihm feindlichen Strömungen des Geschmacks. Erst die letzten zehn Jahre brachten ihm die volle Anerkennung. Unter seinen zahlreichen Werken nennen wir den Säemann, die Heubinder (1851), die Aehrenleserinnen (1857), die Wollkämmerin (1863) und das merkwürdige, an die Todtentanzbilder gemahnende, von der Ausstellung von 1859 zurückgewiesene Gemälde: „Der Tod und der Holzhacker."

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Preußisches Kunst-Budget. Die Budget-Kommission berieth kürzlich das Kapitel 126: „Kunst und Wissenschaft." Hauptgegenstand der Diskussion war das neu entworfene Statut für die Akademie der Künste und die damit verbundene neue Organisation. Der Referent beantragte einige Abänderungen, die sich hauptsächlich um den Wunsch drehten, die gewählten Mitglieder im Senat zu verstärken und den Unterricht in der Künstlerschule und den Meisterateliers auch Schülerinnen zugänglich zu machen. Bei den Kunstmuseen kam das Entlassungsgesuch des General-Direktors Grafen Usedom zur Sprache. Die Verhandlungen über die Abänderung der bestehenden Verhältnisse beider Museen, welche besonders in's Auge faßten, die einzelnen Abtheilungen der Museen, Gemäldesammlung, Kupferstichsammlung, ägyptisches Museum u. s. w., selbständiger zu stellen, konnten noch zu keinem Resultat geführt werden, zumal da durch die Demission des General-Direktors die Angelegenheit schon an sich verzögert wird.

Die im Extraordinarium für Kunst- und wissenschaftliche Zwecke, und zur Errichtung von Denkmälern geforderten Summen wurden sämmtlich bewilligt, auch die für das Reiterstandbild Friedrich Wilhelm's IV., welches auf der Freitreppe der Nationalgalerie errichtet werden soll. Es wurden der Kommission die Pläne über die künftige Ausstattung der Umgebungen der Nationalgalerie vorgelegt. Im Anschluß an die sie umschließende Säulenhalle sollen auch die Räume für die Gypssammlung angelegt werden. Eine längere Diskussion veranlaßte das Projekt der Regierung, auf dem heutigen Grundstück der Akademie, welches durch Ankauf der daran anstoßenden Kaserne vergrößert werden soll, ein Gebäude herzustellen, welches der Akademie der Künste, der Akademie der Wissenschaften und den Kunstausstellungen zum Domicil dienen soll. Besonders die Zweckmäßigkeit dieses letzteren wurde vielfach bezweifelt, überhaupt aber der Raum zu beengt gefunden, um diesem dreifachen Zwecke zugleich zu genügen. Ein näheres Urtheil behielt man sich bis zur Vorlegung des ausführlichen Planes vor. Die Erwerbung des Kasernengrundstücks wurde gutgeheißen. Bedeutende Summen werden für Düsseldorf gefordert, im Ganzen 1,623,000 Mk. zum Neubau des abgebrannten Akademiegebäudes so wie zur Abfindung der Stadt für die Bauplätze der Akademie und eines Kunstgewerbemuseums. Die erste Rate im Betrage von 300,000 Mk. wurde bewilligt.

Kunstvereine.

J. P. R. **Französisches Institut in Rom.** Nachdem seitens der deutschen Reichsregierung in Athen ein Institut für archäologische Korrespondenz, wie ein solches bereits in Rom besteht, gegründet worden ist, hat die französische Regierung, welche in Athen schon früher eine verwandte Anstalt eingerichtet hatte, nun auch eine solche in Rom gegründet. An die Spitze derselben wurde der verdienstvolle Herr Dumont gestellt, unter dessen Leitung nicht allein die Kunstwerke der klassischen Zeit, sondern auch die der mittelalterlich-christlichen Kunst, für deren kritische Erforschung noch so wenig geschehen ist, genaueren Untersuchungen unterstellt werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Aus den letzten Wochen habe ich vor Allem Rudolf Hirth's „Allerseelentag" als einen erfreulichen Beweis seiner Rückkehr zum Guten zu nennen. Für die von Thoma verfolgte Richtung absoluter Naturwirklichkeit schwärmend, hatte sich der reich begabte junge Künstler vor einiger Zeit völlig verrannt. Nun aber war es des allzu früh verstorbenen Ramberg's Verdienst, ihn auf den rechten Weg zurückzuführen. Aber Hirth hat noch Manches von dem abzulegen, was ihm eine Zeit lang das Höchste schien, und darum möchte ich Walter Shirlaw's, eines andern Schülers von Ramberg, ebenso originell erfundene als harmonisch durchgeführte „Glockenprobe" höher stellen. v. Chachorski ist sehr sorgfältig und feinfühlend in der Wahl seiner Stoffe und bewies das auch diesmal. „Hamlet und die Schauspieler" ist kein Stoff, den man mit Theatergarderobe abthut, wie es in unseren Tagen Mode geworden. Je weniger äußere Bewegung in der ganzen Scene verwerthet werden kann, um so dringender ist der Künstler darauf angewiesen, seine Personen zu charakterisiren. Hamlet, Polonius, Güldenstern und Rosenkranz und die Schauspieler selbst sind keine Dutzendmenschen, wie sie der Garderobeschneider ebenso gut machen kann und vielleicht noch besser als der Maler. Der Prinz hat im Hintergrunde des Zimmers Platz genommen, und hat eben die Stelle von der Ermordung des Priamus deklamirt. Nun spricht sie der Schauspieler zu Ende. Der Prinz folgt dem Vortrage mit seiner ganzen Seele, er hat seine Farbe verändert, Thränen in den Augen, so daß Polonius den Schauspieler bittet, abzubrechen. Er ist der Einzige, der für den Prinzen Augen gehabt, die beiden Hofherren sind dem Vortrage mit Aufmerksamkeit, die übrigen Schauspieler mit dem Interesse des Kollegen gefolgt. v. Chachorski hat gewissenhafte Studien gemacht, aber Kostüme und Geräthe verständig untergeordnet. Sein Erfolg wäre sicher ein größerer gewesen, hätte sein Bild nicht über ein halbes Dutzend Lenbach'sche Porträts von ganz wunderbarer Schönheit zum Gegenüber gehabt, eine Nachbarschaft, wie sie sich gefährlicher nicht denken läßt. Ein Theil derselben gehört der von dem Künstler begonnenen Bildnißgalerie berühmter Zeitgenossen an: da sind Moltke, Doellinger und Gladstone, aber nicht blos berühmte Männer, auch schöne Frauen, wie die Gräfin Lori Wittgenstein und Frau Minghetti-Acton, die Gemahlin des italienischen Ministerpräsidenten. Es ist nicht der wahrhaft bezaubernde Farbenreiz allein, der diesen Bildern einen so unwiderstehlichen Reiz und einen so eminenten Werth verleiht, es ist die bis in's tiefste Innerste des Seelenlebens hinabgreifende geistvolle Auffassung des Meisters, die uns durch das mit wunderbarer Freiheit und nicht minder staunenswerther Sorgfalt behandelte Auge hinabschauen läßt in die Werkstätte geistigen Schaffens, innigen Empfindens. Lenbach hat sich in der letzten Zeit eine Technik geschaffen, die an jene Rembrandt's erinnert, ohne ihr sklavisch nachzuahmen. Er läßt wie jener die Züge hell aus dunklem Hintergrunde hervortreten, gibt den Schattenpartien des Fleisches selbst einen tiefen Ton, der hin und wieder an ein nachgedunkeltes Bild erinnert, aber von der früheren Flüchtigkeit der Behandlung ist keine Spur übrig geblieben. Durch die mit theilweise spitzem Pinsel aufgetragene dünne Farbe scheint dort und da der Malgrund durch, oder man glaubt ihn doch durchscheinen zu sehen, und mit erstaunlicher Genialität sind bloße Zufälligkeiten desselben zu den merkwürdigsten Wirkungen benützt. Lenbach malt seine Bildnisse bald auf Leinwand, bald auf schwach grundirtes Tannenholz, sog. Resonanzböden, ja selbst auf blos geölten ungrundirten Pappendeckel, und selbst da bedient er sich nur ganz dünner Farbe, wie sein jüngstes Kinderporträt beweist. Auch von Real, einem Schüler Piloty's, bekamen wir ein geistvoll aufgefaßtes, mit viel Bravour durchgeführtes Frauenbildniß zu sehen, das seinem Lehrer alle Ehre machen würde und namentlich viel mehr feinen Sinn für Farbe verräth, als Piloty eigen. Von den zahlreichen Genrebildern wären zu nennen: Hünten in Düsseldorf „Das erste preußische Gardedragoner-Regiment bei Mars la Tour", in welchem die charakteristischen Eigenthümlichkeiten deutscher und französischer Nationalität mit großer Schärfe zum Ausdruck gebracht sind; Litowschanski „Ein russischer Falkonier aus dem 17. Jahrhundert", der beweist, wie wenig klar manche Künstler sich in der Wahl der Maßverhältnisse ihrer Bilder sind. Der rothröckige Bursche in voller Lebensgröße mit überreicher Zugabe von Architektur macht eine geradezu komische Wirkung. L. v. Hagn's „Inneres eines Bauernhauses in Tirol", darin der Künstler zuvörderst nach feiner malerischer Wirkung strebte, Hugo Kauffmann „Der kranke Hühnerhund", ein Bild voll feiner Naturbeobachtung, trefflicher Zeichnung und schöner harmonischer Farbe, Ludw. Korn „Häusliche Scene aus dem 17. Jahrhundert" und Roegge „Am Chiemsee". Unter den Landschaften nahmen Aug. Hoerter's poetisch aufgefaßte und solid durchgebildete Wasserfälle, Aug. Seidel's Ebene, Phil. Raeth's fein empfundene, trefflich gezeichnete und harmonisch durchgebildete holländische Landschaft und neben diesem Wenglein's großgedachter Chiemsee mit seiner imponirenden Wolkenbildung hervorragende Stellungen ein. — Die Zeichnung war durch Ille's deutsche Märchen: Rothkäppchen, Dornröschen, Froschkönig und den eisernen Heinrich, welche durch die Duncker'sche Verlagshandlung in Berlin vervielfältigt werden sollen, vertreten. — Werke der Plastik kamen nur sehr wenige zur Ausstellung, darunter eine sehr lebendige Büste v. d. Tann's von Spieß und eine energisch behandelte Frauenbüste von Echteler, dessen ungewöhnliche Begabung immer mehr zu Tage tritt. — Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch einer reizvollen Gruppe, Amor raubt der Venus den Gürtel, die Bersch eben auf der Drehscheibe stehen hat und die sehr viel verspricht, erwähnen. Von demselben Künstler sah man in der letzten Lokalkunstausstellung eine prächtige in Marmor ausgeführte badende Nymphe von durchaus idealer Gestaltung.

B. **Düsseldorf.** In der Permanenten Kunst-Ausstellung von Bismeyer und Kraus waren kürzlich viele höchst interessante Zeichnungen des allzu früh gestorbenen Alfred Rethel ausgestellt, welche einen Ueberblick seines ganzen Entwicklungsganges gewährten. Von biblischen Kompositionen seiner frühesten Zeit, die sich in Auffassung und sorgfältiger Ausführung nicht wesentlich von den Arbeiten Anderer unterschieden, bis zu den ersten großartigen Entwürfen der Aachener Fresken aus der Geschichte Karl's des Großen, den Zeichnungen zum Todtentanz und andern eigenartigen Schöpfungen seiner letzten Pe-

riode, wo die ganze charakteristische Eigenthümlichkeit seiner hervorragenden Begabung zum vollen Durchbruch gelangt war, können wir Rethel in diesen Blättern werden und reifen sehen und müssen sein unablässiges Streben, sein vielseitiges Wissen und die ächt deutsche Männlichkeit seines Wesens anerkennen und bewundern. Es ist wirklich nicht genug zu beklagen, daß ein so seltener Genius auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit in die Nacht des Wahnsinns verfallen und die Vollendung seines Hauptwerks, der Wandbilder in Aachen, fremden Händen überlassen mußte! Die hier ausgestellten Kompositionen bringen mehrere Scenen aus dem alten und neuen Testament und aus der Geschichte des heiligen Bonifazius, die Rethel bekanntlich auch zu einigen Oelbildern den Stoff bot. Die meisten Entwürfe sind aus der Geschichte der deutschen Kaiser: Kaiser Wenzel erfindet das Petschaft, Rudolf von Habsburg empfängt vor Basel die Nachricht seiner Erwählung zum Kaiser, Adolf von Nassau wird bei Göllheim erschlagen, Karl der Große auf der Jagd, Heinrich IV. im Sarg, und viele andere mehr oder minder bekannte Gegenstände sehen wir in höchst charakteristischer Weise dargestellt. Daran schließen sich Karl Martell in der Schlacht bei Tours, das Pferd Gustav Adolf's in der Schlacht bei Lützen, Arnold von Winkelried, das Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach und andere verwandte Begebenheiten. Eine sehr vereinzelte Stellung nimmt eine Scene aus den Fröschen des Aristophanes ein, da die Welt der alten Griechen und Römer für Rethel sonst wenig Anziehungskraft gehabt zu haben scheint. Sein strenger und etwas herber Stil eignet sich ja auch nicht zu Darstellungen, bei denen wir stets an die Formenschönheit der Antike denken würden! Unter den Entwürfen zu den Aachener Fresken befinden sich auch zwei, die dort nicht zur Ausführung gelangt sind, wahrscheinlich aus Mangel an Raum, da wir es bei der Trefflichkeit dieser beiden umfangreichen Kompositionen sonst nicht recht begreifen könnten. Die eine zeigt Karl den Großen auf dem Konzil zu Frankfurt a. M. und die andere die Gesandtschaft Harun al Raschid's, die dem mächtigen Frankenkaiser kostbare Geschenke überreicht. Eine Menge scharf charakterisirter Figuren finden wir hier in den verschiedenartigsten Gruppen, und es wäre sehr zu wünschen, die beiden interessanten Zeichnungen wenigstens durch entsprechende Vervielfältigungen allgemein bekannt gemacht zu sehen. Auch der Studienkopf zu dem todten Kaiser auf dem Bilde „Otto III. öffnet die Gruft Karl's", in markiger und wirkungsvoller Weise auf Tonpapier ausgeführt, ist unter den ausgestellten Blättern, die noch so viel des Bedeutsamen enthalten, daß wir es uns leider versagen müssen, hier näher darauf einzugehen, weil wir sonst der übrigen Erscheinungen in den Ausstellungsräumen diesmal kaum noch gedenken könnten. Und da gibt es doch noch Einiges, was wir flüchtig erwähnen möchten. Aus Brüssel hat Emile Wauters fünf sehr verschiedenartige Bilder eingesandt, die von einer seltenen Beherrschung der Technik und koloristischen Begabung zeugen. Ein Motiv aus Kairo, das Begräbniß eines Mönchs und drei scharf individualisirte Studienköpfe boten auf mannigfache Weise Gelegenheit, die geistreiche Auffassung und Behandlung dieses hier bisher noch unbekannten Künstlers zur Anerkennung zu bringen. — Eine große Landschaft von G. Oeder zeichnete sich ebenfalls vortheilhaft aus, und ein Damenporträt von Müller von Bonn war schön modellirt und gezeichnet, leider aber etwas schwärzlich in der Farbe. Sehr ansprechend wirkten zwei Statuetten von Georg Neumann, einem Schüler Wittig's. Die eine, eine Frau darstellend, die ihr krankes Kind durch einen Labetrunk stärkt, haben wir schon früher lobend erwähnt; die andere aber, eine Psyche von reizend jungfräulichem Ausdruck, ist noch ungleich gelungener und verdient sowohl in der zarten poetisch empfundenen Auffassung wie in der geschickten und trefflich behandelten Ausführung den wärmsten Beifall. Es wäre recht zu wünschen, daß der talentvolle Künstler Gelegenheit fände, das hübsche Werk in Marmor auszuführen. In der Ausstellung von Ed. Schulte befand sich von Vautier ein neues Bild, welches „Der Herr Aktuarius" betitelt war. Es enthielt nur eine Figur in großer landschaftlicher Umgebung und gehörte unserem Dafürhalten nach zu den minder bedeutenden Schöpfungen des trefflichen Meisters. Dagegen erfüllten uns zwei kleine Marinen von Andreas Achenbach wieder mit aufrichtiger Bewunderung. Die Lichtwirkung in denselben war von geradezu überraschender Naturwahrheit. Ein Damenporträt von H. Wieschebrinck jun. zeugte von hübschem Talent. H. Pohle und H. Steinicke brachten lobenswerthe große Landschaften zur Anschauung, denen sich Tjurda van Starkenborgh erfolgreich anschloß; und von den Genrebildern sind noch drei kleinere Werke von A. Siegert rühmend hervorzuheben, die sich durch feine Durchführung und gute Charakteristik auszeichneten. Das größte derselben wurde noch durch ein interessantes Kirchen-Interieur wesentlich gehoben.

Vermischte Nachrichten.

B. Professor August Wittig in Düsseldorf hat den Auftrag erhalten, für die Säulenhalle des alten Museums in Berlin das Standbild von Asmus Carstens in Marmor auszuführen. Er hat gegenwärtig die Skizze dazu vollendet, die durchaus gelungen erscheint. Carstens hat den Mantel malerisch über die Schulter geworfen, wodurch das wenig kleidsame Kostüm seiner Zeit in geschickter Weise der künstlerischen Behandlung zugänglicher gemacht wird. Die rechte Hand hält den Stift und die ganze Haltung, sowie der lebendige Ausdruck des Kopfes verräth, daß er über einen Entwurf nachdenkt. Die Linke hält eine Tafel, die auf einem antiken Torso ruht, wodurch in geistreicher Weise angedeutet wird, wie Carstens sich in seiner ganzen Richtung auf die antike Kunst stützte, die er wieder recht zu Ehren brachte. Auf der Tafel sehen wir seine herrliche Komposition „die Geburt des Lichtes" angedeutet. Die Figur ruht auf dem rechten Beine, während das linke leicht vorgestreckt ist. Kniehosen, Strümpfe und Schuhe lassen die Formen zur vollen Geltung kommen. Der Kopf ist bei sprechender Aehnlichkeit höchst ideal aufgefaßt, und überhaupt haben wir in der ganzen Statue den klassischen Geist anzuerkennen.

Berichte vom Kunstmarkt.

Drei Berliner Kunst-Auktionen.

Im Auktions-Lokale von R. Lepke kamen im Februar drei Sammlungen zur Versteigerung, deren jede ein besonderes Interesse erweckte. Die erste, am 9. Februar, brachte Oelgemälde alter Meister aus dem Nachlasse des Banquiers Hostmann in Celle. Wenn wir uns auch nicht von den berühmten Namen, welche einzelne Bilder trugen, beirren lassen, da der Auktionator oft die Versteigerung mit der Verpflichtung übernimmt, die Bilder unter dem Namen zu registriren, den sie beim früheren Besitzer getragen haben, so fanden wir doch manches Nennenswerthe, und die gezahlten Preise für die besseren Bilder beweisen, daß die Kunstsammler mit geübtem Auge wählten. Wir stellen hier einzelne Preise zusammen:

Louis de Vadder, Landschaft	Mk. 130
A. Bronzino, Kniestück eines Ritters . . .	„ 201
Corn. van Harlem, das jüngste Gericht . .	„ 127
Schule des Tizian, ruhende Venus . . .	„ 301
Bonifazio, h. Familie	„ 215
N. de Largillière, Jakob II. mit Gemahlin .	„ 600
Ruisdael, Landschaft	„ 570
F. Moucheron, italienische Landschaft . . .	„ 185

Palamedes, Dame am Klavier	Mk. 300
J. Breughel, Blumenbouquet	„ 245
Weirotter, Landschaft	„ 205
Schule des Rembrandt, Landschaft	„ 164
Rubens, General Spinola	„ 607
Th. Schröder, Vase mit Blumen	„ 380
Ruisdael, Bauerngehöft	„ 605
Dav. Teniers, Landschaft	„ 899
Lancret, zwei Damen	„ 236
C. Netscher, vornehme Dame	„ 761
v. d. Neer, Holländische Stadt	„ 270
Ch. Coclers, Zwei Blumenstücke	„ 400
B. Denner, Porträt	„ 206
H. Roos, Viehstück	„ 240

Die meiste Aufmerksamkeit zog No. 22 des Katalogs auf sich, eine stehende Leda, zu welcher der Schwan den schlanken Hals emporrichtet. Als Künstler wurde Lionardo da Vinci genannt; als von diesem Meister gemalt soll das Bild früher in der Sammlung Kaunitz gegolten haben. In einem schriftlichen Zeugniß, welches dem Bilde beilag, sagt Waagen, daß unter den Bildern dieses Inhaltes, wenn es sich darum handelt, der von Lomazzo erwähnten Leda des Lionardo nachzuforschen, nur diejenigen in Erwägung kommen, „welche die Leda aufrechtstehend und mit beiden Händen den Hals des Schwanes umfassend darstellen." — Eine ähnliche Leda befand sich einst in der Galerie Orleans (gest. von Condé im Galerie-Werk); diese kommt aber hier nicht in Betracht. Unserem Bilde nahe verwandt ist eine Zeichnung im Besitz des englischen Königshauses, im Prachtwerk von Chamberlaine facsimilirt, wo sie aber unbegreiflicher Weise dem Raffael zugeschrieben wird. Ein ähnliches Bild, angeblich Original, besaß der Kupferstecher Leroux, der es auch in seiner bekannten glänzenden Manier gestochen hat. Doch unterscheidet sich dieses in Nebensachen von unserem Bilde, welches vier Putti enthält, während auf jenem nur zwei vorkommen; auf dem Bilde bei Leroux ist der Schwan bekränzt, hier nicht; auch der landschaftliche Hintergrund ist verschieden. Waagen kannte noch zwei ähnliche Bilder im englischen Privatbesitz, doch hält er keines für das Original. Auch auf der Pariser Ausstellung zum Besten der Elsässer sah man eine dem Lionardo zugeschriebene Leda. Auf unserem Bilde erklärt er die Landschaft (und mit Recht) für das Werk eines Holländers; schließlich faßt er sein Urtheil in den Worten zusammen: „Ich bin geneigt zu der Annahme, daß wir in diesem Bilde die von Lomazzo erwähnte Leda des Lionardo da Vinci besitzen." Die Komposition ist unstreitig von dem genannten Meister, der Oberkörper trefflich im warmen Ton erhalten. Das Bild wurde mit 2431 Mk. bezahlt.

Die zweite Auktion am 15. Febr. brachte Kupferstiche zur Versteigerung. Der Katalog (725 Nrn.) enthielt zwar keine Meisterwerke ersten Ranges und keine großen Seltenheiten, doch war manches Gute dabei, z. B. schöne Blätter von E. Mandel, Eichens, Stiche nach Kaulbach ꝛc. Eine Perle, die auch unter den schönsten Sachen die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes auf sich hätte ziehen müssen, war ein herrliches Exemplar des Dürer'schen Werkes „von der menschlichen Proportion" 1528, auf Papier mit der Kaiserkrone in gepreßtem alten Lederbande, vortrefflich erhalten. Es erzielte den Preis von 84 Mk.

Die dritte Auktion am 25. Febr. brachte Antiquitäten, schöne deutsche und französische Porzellane und eine reiche auserlesene Sammlung von Broncen, unter welchen mehrere große Figuren und Gruppen. Das kauflustige Publikum war sehr animirt und es wurden hohe Preise gezahlt.

Einige der hervorragendsten mögen hier ihren Platz finden:

Zwei chinesische Porzellanvasen	Mk. 150
Eine französische Porzellanvase	„ 145
Zwei desgleichen	„ 2100
Eine Sèvres-Schale	„ 230
Zwei desgleichen	„ 414
Vase aus rothem Marmor	„ 820
Eine Kamingarnitur	„ 1010
Bronce-Pendule (Rococco) von F. Erret . .	„ 289
Desgleichen von Lemaistre	„ 545
Eine Boule-Uhr von Fr. Duval	„ 501
Eine hängende Bronce-Pendule	„ 580
Eine desgleichen von J. B. Baillon . . .	„ 940
Zwei Mädchen (vor und nach dem Bade, Bronce) jedes	„ 500
Zwei tanzende Bacchantinnen, Bronce . . .	„ 711
Drei Hunde vor dem Fuchsbau, Bronce von Mène	„ 120
Eine Laokoon-Gruppe, Bronce	„ 1055
Vom Adler getragene Hebe, ebenso	„ 892
Sitzender Gladiator, ebenso	„ 450
Kindergruppe, ebenso	„ 700

J. E. W.

Zeitschriften.

The Academy. No. 148.

Exhibition of books of the arts, von Ph. Burty. — The studios, von E. F. S. Pattison. III. — Art sales.

L'art. No. 3—10.

La gravure en médailles pendant la renaissance française, vou R. Ménard. — Gavarni, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) Jean-Baptiste Isabey, von A. Genevay. (Schluss.) — Les fouilles de Pompéi et le musée de Naples, von L. Ménard. (Forts. u. Schluss. Mit Abbild.) — M. Auguste Lançon, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de la Marq. de Pompadour, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Du classement des oeuvres d'art dans le musée, von E. Pétroz. — L'architecture chez les peuplades indigènes du Mexique, vou A. Ballue. (Mit Abbild.) — L'academie de France à Rome, von J. J. Guiffrey. — Hogarth, von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Pigalle et la statue de Voltaire, von G. Desnoiresterres. — Les douze mois de Lebrun, von A. Piat. (Mit Abbild.) — Hector Berlioz, vou Ch. Vimenal. — Jean Franç. Millet, von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — M. Charles-Armand Signol, von J. Raymond. — Le pensionnaire de l'academie de France à Rome, autrefois et aujourd'hui, von J. J. Guiffrey. — Le trésor impérial de Moscou, von P. Rioux-Maillou. (Mit Abbild.) — Nicolas-Toussaint Charlet, von E. Véron. (Mit Abbild.) — L'hôtel du prince Paul Galitzin, von F. Bé. (Mit Abbild.) — M. Galichon, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Louis Boulanger, von A. de la Fizelière. (Mit Abbild.) —

Catalogue d'A. Watteau, von E. de Goncourt. — 10 Kunstbeilagen.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 2.
Buntglasirte Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. im germ. Museum. X. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-arts. März.
Emile Galichon, von Ch. Blanc. (Mit Abbild.) — Le trésor impérial de Vienne, von Clém. de Ris. (Mit Abbild.) — Charles Gleyre, von P. Mantz. I. (Mit Abbild.) — De la forme des vases, von Ch. Blanc. I. (Mit Abbild.) — Fortuny, von W. Fol. (Mit Abbild.) — La salle de la renaissance à l'exposition historique du costume, von L. Lechevallier-Chevignard. (Mit Abbild.) — Histoire de la carricature par Champfleury. (Mit Abbild.)

The Art-Journal. März.
Studies and sketches by S. Edwin Landseer. (Mit Abbild.) — The works of Fred. D. Hardy, von J. Dafforne. — Early engravings in the Royal Gallery at Florence, von F. B. Seguier. (Forts.) — The history of the eucharistic vestments, von E. L. Cutts. (Forts. Mit Abbild.) — Art under the seats, von LL. Jewitt. (Forts. Mit Abbild.) — Exhibition of works of old masters at the Royal Academy. — The Dudley water-colour exhibition. — Obituary: Baron Gust. Wappers; M. Fortuny; Ch. Hess; A. E. Rousseaux. — 3 Kunstbeilagen.

Kunst und Gewerbe. No. 13.
Ueber unsere moderne Wandbekleidung, die Tapete.

Im neuen Reich. No. 11.
Rottmann's Arkadenfresken, von Ant. Springer.

Inserate.

Das sechste Heft der Zeitschrift für bildende Kunst wird erst am 25. d. M. zur Ausgabe gelangen.

Hierzu eine Beilage von Gebrüder Micheli in Berlin.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

26. März



Nr. 24.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Umbau der Berliner Gemäldegalerie
und die
Sammlung Suermondt.

Die Suermondt'sche Sammlung ist gegenwärtig fast ihrem ganzen Umfange nach in einer Separatausstellung dem Publikum zugänglich gemacht worden. Nur etwa 25 Gemälde geringeren Werthes sind aus Raummangel zurückgeblieben. Dafür ist eine große Auswahl von Handzeichnungen zum Theil unter Glas und Rahmen gleichfalls zur Ausstellung gelangt. Es liegt in der Absicht der Direktion, eine Anzahl von Handzeichnungen, namentlich solche, die, sei es als Vorstudie oder als Entwurf, in Beziehung zu einem Gemälde stehen, der Galerie einzuverleiben. Der Vortheil dieser Neuerung liegt auf der Hand. Es wäre überhaupt dieser Punkt bei Neubildung von Galerien ernstlich in Erwägung zu ziehen. Die Handzeichnung steht jedenfalls in näherer Beziehung zum Gemälde als zum Kupferstich, sofern sie nicht ein Entwurf zu einem solchen ist, und man würde deshalb mit größerem Rechte die Handzeichnungen mit den Gemäldegalerien in Verbindung bringen als, wie es jetzt der Brauch ist, mit den Kupferstichkabineten.

Die neu erworbenen Gemälde und Handzeichnungen sind in dem Oberlichtsaale und in den ersten drei Kabinetten des östlichen Flügels der Berliner Galerie ausgestellt. Diese Ausstellung bot zugleich der Direktion die erwünschte Gelegenheit, einige der im Vorschlag begriffenen und einen Umbau der Gemäldegalerie bedingenden Reformen versuchsweise in's Werk zu setzen. Die drei Kabinete sind probeweise auf Grund langjähriger Beobachtungen und Erfahrungen umgebaut worden, und jeder vorurtheilsfreie Beurtheiler muß bekennen, daß dieser Versuch in jeder Hinsicht geglückt ist. Es wird selbstverständlich nicht an Leuten fehlen, die über Versündigung gegen die Manen Schinkel's klagen werden. Aber die zwingende Gewalt der Thatsachen weist jeden Vorwurf zurück, der etwa gegen das Vorgehen der Direktion erhoben werden kann.

Es steht zunächst fest, daß diejenigen Gemälde, welche an der dem Fenster jedes Zimmers gegenüberliegenden Wand hängen, unter keiner Beleuchtung betrachtet werden können. Bei hellem Sonnenschein ist das Licht zu grell, und es entstehen breite Reflexe, bei trüber Witterung ist so gut wie gar nichts zu sehen. Die Räume sind zu tief, um von dem Fenster aus beleuchtet werden zu können. Man hat nun, um diesem Uebelstande abzuhelfen, eine neue Hinterwand eingezogen, welche dem Fenster um ein beträchtliches Stück näher gerückt ist. Ferner sind die Räume niedriger und schmäler und der Grundriß des Zimmers, welcher bisher die Gestalt eines Rechteckes hatte, trapezförmig geworden. Durch diese Form wird das einfallende Licht in seiner Wirkung konzentrirt. Die dadurch erzielte Beleuchtung ist äußerst günstig und in jeder Hinsicht ausreichend. Die Fenster selbst sind unverändert geblieben. Zwischen der neuen und der alten Hinterwand ist durch den Umbau ein dunkler Gang entstanden, über dessen Verwerthung man bis jetzt noch nicht schlüssig geworden ist. Wahrscheinlich wird man ihn durch Oberlicht erhellen und die eine Wand desselben noch zur Placirung von Gemälden verwerthen.

Selbstverständlich sollen nicht alle Kompartimente in kleine Kabinete umgewandelt werden. „Für jede

irgend bedeutende Gemäldegalerie, so heißt es im Vorwort des ausgegebenen Katalogs, sind neben solchen Kabineten auch große saalartige Räume, wie endlich einige zwischen jenen Gegensätzen vermittelnde Abtheilungen, nothwendige Bedingung. Nicht bloß wegen des verschiedenen Formates der Bilder, die je ihrem Umfange nach einen verschiedenen Standpunkt des Beschauers, seine größere oder geringere Entfernung voraussetzen; sondern es ist zugleich der innere Charakter der monumentalen und historischen, sowie der Kabinets- und Genremalerei, der Form und Größe der betreffenden Räume mitbestimmen soll." Der neue Bauplan ist nach diesen Grundsätzen entworfen. Für die Genre- und Kabinetsstücke der Suermondt'schen Sammlung lassen sich keinenfalls bessere Räumlichkeiten denken als die neuen Kabinete, deren Ausstattung behaglich und deren allgemeiner Eindruck äußerst anheimelnd ist.

Da durch die neue Einrichtung Raum verloren geht und überdies der neue Zuwachs untergebracht werden muß, ist eine Aussonderung von Gemälden geringeren Werthes geboten. Doch wird sich diese Ausscheidung hauptsächlich auf die Gemälde der italienischen Nachblüthe, der Akademiker u. dgl. beschränken. Es ist gewiß richtig, daß ein Zuviel aus diesen Epochen ermüdend und abstumpfend wirkt, und daß die Gesammtwirkung einer Galerie durch Ausscheidung derartiger Bilder nur gewinnen kann.

Für die Gemälde und Handzeichnungen der Suermondt'schen Sammlung ist von den Herren Dr. Meyer und Bode ein ausführlicher Katalog nach den vom ersten kunstwissenschaftlichen Kongreß angenommenen Grundsätzen verfaßt worden, welcher zugleich als Probe für den neuen Katalog der ganzen Galerie dienen soll. Der Katalog darf als durchaus musterhaft bezeichnet werden. Jeder Schule ist eine ausführliche Charakteristik, jedem Meister eine bei aller Knappheit erschöpfende Biographie und eine besondere Charakteristik seiner Malweise vorausgeschickt. Nicht bloß die neuesten Forschungen, auch manche bisher unbekannte Notizen sind verwerthet. Einige Gebiete der Kunstgeschichte findet man ganz neu, andere — in deutscher Sprache wenigstens — zum ersten Male und mit Glück bearbeitet. Ich begnüge mich, einzelne Bilder namhaft zu machen, welche im Kataloge neue Benennungen erfahren haben. Es sind im Ganzen etwa dreißig.

Die kleine, dem Jan van Eyck zugeschriebene Madonna in der Kirche wird als eine gleichzeitige Schularbeit bezeichnet, während die von Hotho als ein Werk des Hubert van Eyck in der Zeitschrift publicirte Madonna im Garten, die leider durch Putzen und Retouchiren gelitten hat, für ein Bild des Jan van Eyck erklärt worden ist. Der heil. Hieronymus in der Zelle ist dem Quentin Massys*), zurückgegeben worden. Das Selbstporträt Dürer's ist, wie Meyer vermuthet, von der Hand eines holländischen Malers. Das lustige Trio des Frans Hals wird für eine Arbeit des Dirk Hals erklärt. Von den Rembrandt's hat man nur den Rabbiner dem Meister gelassen. Die Ruhe auf der Flucht soll von Govaert Flinck, die Landschaft mit Ruth und Boas von Arent de Gelder, die Flachlandschaft von Hercules Seghers herrühren. Der heil. Hieronymus in der Grotte endlich wird für eine alte Kopie gehalten. Von den sieben Bildern des Brouwer ist eines dem J. v. Craesbeek zugeschrieben, drei andere als unächt bezeichnet worden. Ebenso ist der angebliche St. Jagoritter des Velasquez dem Meister abgesprochen worden. Man hat die Vermuthung ausgesprochen, daß dieses Porträt von Sustermans, der bekanntlich lange Zeit in Florenz thätig war, herrührt.

Alle Künstlerinschriften, Jahreszahlen und die hauptsächlichsten Monogramme sind in treuen Facsimiles im Kataloge wiedergegeben.

Berlin, Mitte März.

A. R.

Ein neues Bild von Adolf Menzel.

Drei Jahre lang hat der Meister an seiner „Cyklopie" gearbeitet — so darf ich wohl kurz und bündig das Werk nennen, wenn dessen Stoff auch der wilden Werkelhast des modernen Lebens entnommen ist. Wie den rußigen Cyklopen des Aetna nichts Ideales anhaftet noch angedichtet werden kann, so wird man auch den Arbeitern des Eisenwalzwerkes, in das uns Menzel eingeführt, schwerlich etwas von der „Weihe der Arbeit" ansehen, noch sie für Verkünder des Evangeliums der Arbeit halten. Es ist eben die ungeschminkte Wahrheit, welche uns Menzel vorführt, gleich frei von moderner Phraseologie wie von brutalem Realismus, der sich dem Beschauer aufdrängt und nur um seiner selbst willen sich breit macht. Aber die Vorzüge Menzel's wollen auch nicht mühevoll aufgesucht sein. Klar und schlicht liegt Alles offen vor dem Auge des Beschauers. Man vergißt, daß man das Werk eines modernen Meisters vor sich hat. Man glaubt, im Ton, in der Lichtwirkung die Hand eines alten niederländischen Meisters zu erkennen, und nicht wenige giebt es, die den Namen Menzel's neben dem eines Rembrandt nannten. Ich will nicht mit ihnen rechten. Steht doch soviel fest, daß Menzel's neuestes Bild einen der ersten Plätze unter den Schöpfungen der zeitgenössischen Kunst

*) Man würde übrigens gut thun, diesen Namen konsequent Metsys zu schreiben, wie ihn der Meister selbst auf seinem Hauptwerke in der Peterskirche zu Löwen geschrieben hat.

beanspruchen darf, um nicht zu sagen, daß ihm der erste gebührt.

Nur wer über eine tiefe Kenntniß des Hüttenwesens verfügt, ist im Stande, dem Leser eine anschauliche Beschreibung des Bildes zu bieten. Ich entnehme deshalb der Berliner „Post" eine Schilderung, welche der Feder eines Mannes entstammt, der als ehemaliger Fachmann in die Geheimnisse des Puddlingwerkes eingeweiht ist und zugleich als ausgezeichneter Meister seiner Kunst die Berechtigung hat, über Werke der Malerei zu urtheilen. „Wir stehen in einem großen Eisenwalzwerk, es ist ein Werk neuer Konstruktion; alle Wände bleich, zum Theile verschiebbar und in die Höhe gehoben, gestatten sie dem kalten Tageslicht durch die dadurch allseitig entstehenden Oeffnungen ungehindert Eintritt, um in malerischem Kampfe, theils mit der von Rauch und Dampf erfüllten Atmosphäre des Raumes, theils mit der glühenden Beleuchtung, welche die Oefen und das verarbeitete Metall ausstrahlen, eine Fülle von Beleuchtungseffekten zu bilden, wie sie in solcher Menge, solcher Verschiedenheit und namentlich in solcher Vollendung bisher künstlerisch noch niemals bewältigt worden sind. — Wir stehen an der ersten Walze eines Walzenstranges, welche die Luppe, das glühende Eisenstück, von dem riesigen Dampfhammer, den wir hinter den Walzen finden, empfängt. Der Verschwindungspunkt liegt ziemlich in der Mitte des Bildes, wir sehen an der Reihe der Walzen und ihren Bedienungsmannschaften entlang bis in den Raum, dessen leuchtender Dampf uns die Lage der Puddel- und Schweißöfen angiebt. Rechts im Hintergrunde steht der Motor des Werkes, die große Dampfmaschine, deren riesiges Schwungrad wir sausen zu hören glauben. Der ganze obere Theil des Bildes wird durch eine dem Laien vielleicht wirr erscheinende Menge von Wellen, Rädern, Seilscheiben, Treibriemen und Zugstangen zur Fortpflanzung der Bewegungen erfüllt welche mit erstaunlicher Richtigkeit angeordnet sind . . . Der Haupttheil des Bildes, in welchem das eigentliche Leben desselben gipfelt, ist die Umgebung der großen Luppenwalze. Die weißglühende Luppe ist durch die erste Oeffnung der Walze gegangen und wird nun von den Arbeitern mit großen Zangen empfangen, um durch die nächste Oeffnung der Walzen zurückzugehen . . . Die vorderen Arbeiter haben die mehrere Centner schwere Eisenmasse mit ihren Zangen zu empfangen und mit höchster Kraftanstrengung beim Walzendurchgange zu unterstützen, während die hinter der Maschine befindlichen Leute dem Walzstücke die Richtung geben. Dicht vor der Walze fährt ein Arbeiter ein halb im Erkalten begriffenes Walzstück auf einem zweirädrigen Karren. Es ist nahe am Schichtwechsel; denn einzelne Arbeiter sind bereits dabei, die nothdürftigsten Reinigungsversuche vorzunehmen; dort waschen sich welche, der eine seift Kopf und Haare, er hat es nöthig; ein anderer ist bereits bis zum Wechseln des Hemdes gelangt. Ganz im Vordergrunde, gedeckt von dem Walzenschutzbleche, im Helldunkel, sitzt eine Gruppe Arbeiter, welche eine Mahlzeit verzehren." —

Der moderne Künstler darf sich nicht mit vornehmer Nachlässigkeit über Aeußerlichkeiten hinwegsetzen. Man verlangt heute in der Darstellung der Erscheinungen und der Dinge eine „archäologische" Treue. Ein Rembrandt, der Römer und Juden im türkischen Phantasiekostüm darstellte, wäre heutzutage unmöglich. Aber so verwöhnt man auch in dieser Beziehung sein mag, Menzel hat in der Wiedergabe der technischen Details selbst die kühnsten Erwartungen übertroffen. Das scharfe Auge des Künstlers erspähte jeden Griff der Arbeiter, jede Bewegung der Maschine, jede einzelne Funktion, die das Glied einer Kette von Funktionen bildet, welche zum Gelingen des Ganzen nöthig sind, so daß selbst der Fachmann durch die Präzision in der Wiedergabe der Vorgänge in Erstaunen versetzt wird. Welch' eine Fülle von Beobachtungen setzt das Alles voraus! Gewisse Körpertheile haben durch anstrengende Arbeit oder durch lange Gewöhnung eine besonders charakteristische Gestalt angenommen; gewisse Muskeln, und nur diese, kommen bei gewissen Funktionen in Thätigkeit, nichts ist dem scharfen Auge des Künstlers entgangen, nicht die geringste Kleinigkeit, deren etwaiges Nichtvorhandensein auch dem geübtesten Auge nicht auffallen würde.

Man hat an manchen Bildern Menzel's, so besonders an dem Krönungsbilde, die Farbe getadelt. So hat man z. B. dem letzteren den allzu bräunlichen Ton zum Vorwurf gemacht. Das können — nebenbei bemerkt — nur diejenigen aussprechen, die dem Vorgange selbst nicht beigewohnt haben. Von Augenzeugen wird an dem großen Gemälde in erster Linie die Wahrheit des Tons gerühmt. Dasselbe Lob, in verstärktem Maße, muß dem neuen Bilde gezollt werden. Wie spielend hat der Meister die größten Schwierigkeiten überwunden, die der Kampf des eindringenden kalten Tageslichtes mit dem glühenden Roth der Feueröfen und Eisenmassen verursachte. Hier liegt auch der einzige Grund zu einem Vorwurf, den man gegen Menzel erheben könnte. Es ist wahr, die glühende Luppe im Centrum des Bildes leuchtet im Verhältniß zum Tageslichte nicht genug. Aber dieser Vorwurf trifft nicht den Künstler, sondern die Kunst. Hier war eine unübersteigbare Grenze gezogen. „Der Künstler sah sich gezwungen, so sagt treffend der oben angeführte Gewährsmann, entweder die Lichtquellen in beliebter Weise zu verstecken oder sich mit dem eben Erreichbaren genügen zu lassen. Die Deckung der Lichtquellen, der Luppen und glühenden Schienen war ohne ein Aufgeben aller der hochwichtigen und interessanten Erscheinungen, um welche es sich ja

eigentlich bei dem ganzen Bilde handelt, unmöglich; wie hätte man die Bewegung der Arbeiter, die Verrichtung der Arbeit darstellen sollen, ohne das Objekt der Arbeit selbst zu zeigen? Jeder derartige Versuch hätte geradezu in's Komische ausschlagen müssen. Es blieb daher nur übrig zu schaffen, was die beschränkten künstlerischen Mittel zugeben, und dem Verstande der Beschauer ein wenig Nachdenken zuzumuthen."

Das im Auftrage des Herrn v. Liebermann gemalte Bild hat seinen Platz in der schönen Galerie dieses feinsinnigen Kunstfreundes gefunden. Dort hängt es unter Perlen der modernen Malerei, neben Meisterwerken eines Knaus, Richter, Achenbach, Geertz, Vautier u. a.

Fast zu gleicher Zeit ist die photographische Reproduktion einer Menzel'schen Zeichnung erschienen, welche eine Soirée bei dem Minister v. Schleinitz im Juni vorigen Jahres darstellt. In der Mitte des Bildes steht der Kronprinz, in lebhafter Unterhaltung mit der Dame des Hauses, einer noch jugendlichen, eigenthümlich reizvollen Schönheit, begriffen. Hinter ihrem Stuhle steht Herr v. Angeli, der sich zu der Dame herabbeugt. Man sollte kaum glauben, daß dem scharfen Charakteristiker ein so feines, beinahe zartes Profil gelingen konnte, wie es dem Wiener Maler eigen ist. Neben Angeli, ganz im Vordergrund, steht die imposante, charaktervolle Gestalt des bekannten Physikers Helmholtz. Im Hintergrund ist die markige Erscheinung des Grafen Pourtalès sichtbar, in wenigen Zügen mit so frappanter Aehnlichkeit wiedergegeben, daß die flüchtige Zeichnung den Vergleich mit dem Angeli'schen Porträt des Grafen nicht zu scheuen braucht. Von rechts her naht Herr v. Werner, gleichfalls ein treues Abbild der Persönlichkeit. Leider ist die Gestalt des Kronprinzen zu kurz und zu gedrungen, so daß gerade der Mittelpunkt des Bildes — aber auch nur dieser — der Wahrheit nicht entspricht.

A. R.

Zur Universitätsfeier der Stadt Leyden.

In diesen Blättern ist noch nicht des großen Festes gedacht worden, zu dessen Feier vor einigen Wochen sich die vorzüglichsten Gelehrten von ganz Europa eingefunden hatten, des dreihundertjährigen Jubiläums der ehrwürdigen Universität zu Leyden. Manchem Theilnehmer an dieser schönen Festfeier mag der Gedanke im Sinne gelegen haben, daß die denkwürdigen Tage eigentlich nicht so vorüber rauschen sollten, ohne eine bleibende Spur zu hinterlassen, und er wird freudig überrascht sein durch die Mittheilung, daß ähnliche Gedanken auch die leitenden Kreise der Universität gehegt und daß sie beschlossen haben, durch den Neubau eines Universitätsgebäudes das Andenken an dieses Jubeljahr beim ganzen Volke der Niederlande wach zu halten.

Leyden besitzt noch eine beträchtliche Anzahl von Baudenkmälern, auf welche die Stadt stolz sein darf, darunter die S. Peterskirche und das herrliche Rathhaus, eines der schönsten Bauwerke der Renaissance in Holland; die alte Universität, ehemals, wenn wir nicht irren, ein Franziskanerkloster, schließt sich in ihrer Architektur harmonisch den übrigen Denkmälern aus Leyden's Vergangenheit an. Man theilte uns mit, das neue Universitätsgebäude solle in dem reichen niederländischen Baustil des 16. Jahrhunderts errichtet werden, ein gewiß ebenso passender wie schöner Gedanke.

In einem der Säle der Universität fanden wir nun Pläne ausgestellt, welche dem Vernehmen nach für die Ausführung bestimmt sind. Wir waren beim Anblicke derselben sehr überrascht; anstatt eines in dem angedeuteten Sinne der Stifter der neuen Universität entworfenen Gebäudes, das ja doch bestimmt ist, den Kunstsinn der Einwohner der Stadt Leyden zu dokumentiren, fanden wir eine ganz formlose und systemlose Komposition ohne allen Charakter, und müssen aufrichtig beklagen, daß so viel guter Wille der Stifter und der Stadt voraussichtlich fruchtlos bleiben werden.

Der Grundriß des Gebäudes hatte die Gestalt eines liegenden römischen E; die Hauptfacade, entsprechend der langen Seite des E, bestand aus einem dreifach gegliederten Mittelbau, zwei langen Seitenflügeln und zwei Eckbauten, war demnach siebentheilig.

Das Gebäude war zweistöckig, die Ecken mit hohen Pavillondächern bedeckt, der Mitteltheil des Mittelbaues erhob sich noch um Stockwerkshöhe über den ganzen Bau und über ihm erhob sich ein riesiges, quadratisches, Kuppeldach, besser gesagt, Louvredach. Das übrige Gebäude war mit gewöhnlichen Satteldächern abgeschlossen. Der mittlere Theil mit dem Louvredach und Ecktreppenthürmchen ist ausgezeichnet durch einen riesigen Rundbogen, der an gewisse Ausstellungsgebäude in Paris erinnert; dieser, die Ecktreppenthürmchen, das Dach mit vier Gruppen von je drei kolossalen Dachluken an jeder Seite, endlich auf der Spitze eine enorme Minerva mit ausgestreckten Armen bilden ein ganz sonderbares Ensemble. Die zwei schmäleren, zurückstehenden Seitentheile des Mittelbaues, welcher im Ganzen vor den langen Seitenflügeln ein mächtiges Risalit bildet, stehen weder in Bezug auf ihre Bedachung (Walmdächer), noch mit ihren romanisirenden, gekuppelten Rundbogenfenstern in irgend welcher Harmonie mit dem übrigen Bau, an welchem alle möglichen Arten von Fensterformen vertreten sind; die langen Seitenflügel sind durch breite, oben mit Rundbogen überspannte Lisenen gegliedert, welche die Fenster beider Stockwerke umfassen, und zwar oben vierfach gekuppelte Rundbogenfenster, wie sie an romanischen Kreuzgängen vorkommen, unten Stichbogenfenster, mit drei Palmetten geziert; daneben fehlt es

auch nicht an Fenstern mit geradem Sturz. Der ungeheure Triumphbogen, welcher die beiden Stockwerke des Mittelbaues überspannt, bildet in der ersten Etage eine offene Loggia; wozu diese eigentlich dienen soll, will uns bei einem Universitätsgebäude nicht einleuchten. Unter diesem Bogen gelangt man in ein ungeheures Ehrenvestibül, über welches das Louvredach gespannt ist mit dem Minervenkoloß auf der Spitze: wohl eine Nachahmung der Viktoriastatue über der Kuppel des Palais voor Volksvlijt in Amsterdam.

Da das Louvredach nicht mit Glas gedeckt ist, so soll das Licht durch die Dachluken dem Ehrenvestibül zugeführt werden, die zwar so groß wie Scheuernthore sind, aber trotzdem nur die Obermauern des Vestibüls beleuchten können, so daß dieses sich größtentheils mit reflektirtem und sekundärem Licht begnügen muß. Um die Zweckmäßigkeit der Eintheilung des Grundrisses beurtheilen zu können, müßte man zuerst das Programm des Neubaues studiren; immerhin ist es auffallend, daß $^2/_3$ des bebauten Platzes durch Gänge, Vestibüle und Treppen eingenommen sind, eine wohl durch nichts motivirte Verschwendung.

Daß man in einem Lande, in welchem man soviel gesunden Menschenverstand findet, wie in Holland, in welchem man die schönsten architektonischen Vorbilder hat, die ja gerade als Muster für den Universitätsneubau empfohlen worden waren, daß man in einer Stadt wie Leyden, wo man den regsten Eifer zeigte, um bei dieser Gelegenheit seinen Sinn nicht blos für Wissenschaft, sondern auch für Kunst zu bethätigen, dem genannten Entwurf Geschmack abgewinnen und ihn für die Ausführung bestimmen konnte, ist uns unverständlich. Wir hätten der Stadt Leyden gewünscht, daß sie sich bei dieser Gelegenheit ein besseres Ehrendenkmal setzen würde, und den Stiftern der Universität können wir nur empfehlen, bei ihrem schönen Gedanken zu verharren, daß der Bau die Formen des prächtigen und doch so ernsten niederländischen Baustiles des 16. Jahrhunderts zeige.

U. O.

Kunstliteratur.

D. Franken Dz.: L'oeuvre de Willem Jacobszoon Delff. Amsterdam, C. M. van Gogh. 87 S. 8⁰.

Das Hervortreten kräftiger Persönlichkeiten in dem hundertjährigen Freiheits- und Glaubenskampfe der Niederlande und die Begeisterung des Volkes für jene Streiter des Schwertes und der Wissenschaft bewirkte auch das Aufblühen der Bildnißkunst in Farbe und Stich. Porträtmaler wie Van Dyck beschäftigten und erzogen ganze Stecherschulen, andere setzten sich bloß mit einzelnen Meistern des Stichs in innige Verbindung. Solch letzterer Art war das künstlerische Verhältniß zwischen Mierevelt und Delff, dessen aus 104 Blättern bestehendes Werk nun Franken verzeichnet und beschrieben hat. In der Einleitung seines Buches schildert er die allgemeine Zeitlage und die geistige Atmosphäre, unter welcher Willem Jacobszoon Delff am 15. November 1580 zu Delft geboren ward. Er stammte aus einer alten Künstlerfamilie, und wir erhalten durch Franken zahlreiche schätzenswerthe Angaben über deren einzelne Mitglieder, sowie auch über Mierevelt. Dieser trat im Jahre 1618 mit Delff in Geschäfts- und Familienverbindung, als er demselben seine Tochter Gertrud zur Frau gab. Von diesem Zeitpunkte an bis zu Delff's Tode 1638 ist alles geschichtlich Thatsächliche aus dessen Leben ziemlich klar gelegt; aber gerade der künstlerischen Ausbildung unseres Meisters ist eine zu geringe Aufmerksamkeit zugewendet. Nur in der Note zu No. 29, dem Bildnisse Christian's van der Goes, ist nebenbei erwähnt, daß anfangs wohl Jan Wierix, bald aber nach diesem Hendrik Goltzius des Delff Lehrmeister im Kupferstich gewesen sein dürfte. Von einer Begründung dieser Ansicht, von Delff's Stellung zu der Rubens-Van Dyck'schen Stecherschule und seinem etwaigen Einflusse auf französische Meister, wie Masson (vgl. Franken No. 28 und 32), erfahren wir gar nichts.

Der Einleitung schließt sich ein chronologisches Verzeichniß von Delff's Stichen an mit Anführung der Meister, nach denen dieselben gefertigt sind, recht zweckmäßig, um den Ueberblick über seine Leistungen und seine künstlerischen Verbindungen zu erleichtern.

Bei dem hierauf folgenden Theile wäre ein größeres Festhalten an des alten Bartsch mustergiltiger, typischer Form in der Beschreibung der einzelnen Blätter erwünscht gewesen. Herrn Franken's Katalog kommt uns wie ein zu weites Kleid vor, seine Angaben sitzen nirgends ganz fest und lassen noch einem Zweifel an der sichern Bestimmung der Plattenzustände Raum. Vor allem ist hier eine leidige Inkonsequenz in der Bedeutung der Ausdrücke „links" und „rechts" zu bemerken. Man vergleiche die Nummern 10 und 11, die beide entschieden nach links in der Kupferstichsprache gewandt sind, und bei No. 92 sind die Bezeichnungen à droite und à gauche gerade umzusetzen.

Ergänzende Zusätze können wir zu folgenden Nummern liefern: Von No. 5 ist in der Hofbibliothek zu Wien ein zweiter Zustand mit der Adresse C. Caspari excudebat. Bei No. 35 ist als erster Zustand ein Abdruck ohne die Inschrift auf der ovalen Umrahmung zu verzeichnen, wie sich ein solcher in der Albertina vorfindet. Ebendaselbst ist auch die auf S. 52 erwähnte Wiederholung von No. 54, bedeutend kleiner als das Original (h. 0·160, br. 0·121). Die Jahreszahl 1617 bei Franken ist offenbar ein Druckfehler für 1618.

Betreffs der Kopie von No. 58 scheint Herr Franken schlecht berichtet worden zu sein. Auf den uns bekannten Exemplaren derselben ist die Inschrift stets ganz gleichlautend mit jener auf dem Original. Von No. 91 ist in der Albertina ein interessantes Blatt, auf dessen einer Seite der beschriebene zweite Zustand, auf der andern aber ein Probedruck ohne Künstlernamen, wohl mit der Inschrift, in letzterer jedoch die Zahl der Lebensjahre (62) noch ausgelassen. Schließlich sehen wir uns genöthigt, auf einige Druckfehler aufmerksam zu machen, hinter denen bei Vergleichung der Franken'schen Beschreibung mit den Originalen etwa Plattenverschiedenheiten könnten vermuthet werden. Bei No. 44 soll es im Citat der Inschrift heißen: Philosophus, bei No. 45 Reip., 86 Strickia in aes sculpta, 91 Moreelz pinxit. Ueber die als zweifelhafte Delff's angeführten sieben Blätter können wir kein Urtheil abgeben, da uns noch keines derselben zu Gesichte kam. Ebensowenig als Herr Franken sahen auch wir je einen der auf S. 87 nach Blane dem Will. Delff zugeschriebenen Stiche. E. H.

Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum. Verlag von Sigmund Soldan in Nürnberg 1874. 1. Lieferung. 4 Seiten Text und 80 Tafeln kl. Fol.

Rud. Weigel hat in seinem großen Werke „Anfänge der Buchdruckerkunst" an die Besitzer von Bibliotheken und Kunstsammlungen gleich seinem letzten Willen die Aufforderung gerichtet, ihre Schätze durch Vervielfältigung in Bild und Schrift allgemeiner Benutzung zugänglich zu machen. Bisher wurde dieser Mahnung wenig Folge geleistet, denn unseres Wissens sind seither in Deutschland bloß die Incunabeln der Hannover'schen Bibliothek durch Bodemann reproducirt und erläutert worden. Nun ist dem gegebenen Beispiele auch das Germanische Museum in Nürnberg gefolgt, wir sind also dem Herrn Direktor Essenwein, der obiges Werk zumeist durch seine Bemühung zu Stande gebracht hat und es auch mit einer Einleitung begleitet, sehr zu Danke verpflichtet. Bei dem kurzen Bestande des Institutes liefert diese Sammlung der Holzschnitte wieder einen erfreulichen Beweis von dem daselbst rasch angewachsenen Reichthum an deutschen Kunstwerken. Mehr als diesen Beweis und den guten Willen bekundet die Publikation in ihrer bisherigen unfertigen Gestalt allerdings nicht und wird selbst Fachleute, für die allein sie doch ihrem Wesen nach bestimmt ist, wenig befriedigen. In der Einleitung ist die Reflexion über die Ursachen der bildlichen Ausschmückung von Wänden und Büchern in ihrer allgemeinen Haltung unrichtig, weil die alten Holzschnittbücher im Gegensatze zu der monumentalen Kunstübung Italiens einem eigenthümlich nordischen Seelenbedürfniß nach Kunstgenuß im häuslichen Kreise entsprangen. Sie hatten bei ihrer Entstehung die Erbauung und die Pflege religiöser Ergebung so gut zum Zwecke, wie die Werke aus Delff's Zeiten und Landen die Ermunterung zu freier männlicher That.

Die weitere Erklärung des Unterschiedes zwischen Holzschnitt und Kupferstich ist für Fachkreise gewiß überflüssig; auf die meisten andern einschlägigen Fragen geht Herr Essenwein leider gar nicht ein. Wir sind bei ihm überzeugt, daß seinen Altersbestimmungen eine gründliche Prüfung der einzelnen Fälle vorausging, wenn uns auch mancher Ansatz etwas gewagt erscheint. Andrerseits erfahren wir jedoch nichts über die Provenienz der Stöcke. Beispielsweise enthält die vorliegende erste Lieferung achtzehn Tafeln, von deren Originalen es uns nicht klar geworden ist, ob sie aus Weigel's Sammlung in das Germanische Museum übergegangen oder zweite Abdrücke derselben Platten sind. Für die Geschichte des altdeutschen Holzschnittes sind selbst derartige kleine Feststellungen nicht zu unterschätzen. Uebrigens wird die zweite Lieferung nebst weiteren vier und achtzig Tafeln einen erklärenden Text enthalten und erst dieser wird ein abschließendes Urtheil ermöglichen. An der äußern Form der Publikation wird sich jedoch nichts mehr ändern lassen; wir wissen, daß an dieser Herr Essenwein keine Schuld trägt und stehen darum nicht an zu bemerken, daß die Aermlichkeit der Ausstattung und die Uebereilung, die uns in der häufigen Ueberklebung der ursprünglichen Aufschriften entgegentritt, nicht geeignet sind, dem Unternehmen viele Freunde zu erwerben. Freilich der Thatsache, daß sich in ganz Deutschland bisher keine zwanzig, sage zwanzig Abnehmer zusammenfanden, unterliegen tiefere, hier nicht zu erörternde Gründe. E. H.

Nekrolog.

B. **Johann Gottfried Pulian**, Architektur- und Landschaftsmaler in Düsseldorf, starb daselbst nach längerem Leiden den 4. März. Er war in Meißen 1809 geboren und lebte seit 1837 in Düsseldorf, wo er bis 1842 die Akademie besuchte. Seine Gemälde stellen meistentheils Ansichten belgischer, rheinischer und moselländischer Städte, Dörfer, Kirchen und Burgen mit landschaftlicher Umgebung dar. Sie sind frisch, farbig und wirkungsvoll gemalt und sichern ihm ein ehrenvolles Andenken. Besonders hervorzuheben sind: Das Stadtthor in Neuß (1840), Kloster Schwalbach am Rhein, verschiedene Partien aus Bacharach. Der Dom zu Limburg an der Lahn. Die St. Nikolauskirche zu Gent. Kanal zu Mecheln. Holländische Dorfpartie. Das Michaelswerft zu Gent (1850). Ansichten von Aßmannshausen, Oberwesel, Burg Elz u. A. Sein ehrenwerther Charakter erfreute sich ebenfalls der allgemeinen Hochachtung, die sich auch in der zahlreichen Betheiligung bei seiner Beerdigung aussprach. Pulian hat sich auch sehr verdient gemacht als Mitglied der Bilder-Versendungs-Kommission des „Vereins Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe," indem er es hauptsächlich war, der die Absendung der abgehenden und die Empfangnahme der zurückkommenden Gemälde leitete und überwachte, wobei er eine wahrhaft aufopfernde Hingabe und Thätigkeit entwickelte. Er hat dieses Amt eine lange Reihe von Jahren bekleidet und wird darin nicht leicht zu ersetzen sein.

Konkurrenzen.

Wiener Akademie. Der zur Ausschreibung gebrachte Reichel'sche Künstlerpreis für Maler konnte in diesem Jahre nicht ertheilt werden, weil das um denselben konkurrirende Bild nicht die nothwendige Stimmenanzahl erhielt. Unter den von Bildhauern und Medailleuren eingelaufenen Konkurrenz-Stücken haben die Einstimmigkeit erlangt: das des Medailleurs Josef Tautenhayn in Wien und das des Bildhauers Edmund Hofmann in Wien, welchen sonach Reichel'sche Preise zuerkannt wurden.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Unter den neuen Bildern in der Permanenten Ausstellung von E. Schulte waren die Landschaften hauptsächlich vertreten, wogegen von Figurenbildern nur ein größeres Gemälde von Salentin namhaft zu machen ist. Dasselbe bringt einmal wieder einen „Kirchgang" zur Anschauung. Diesmal aber sind es keine Bauern, sondern die Kinder eines Fürsten aus dem vorigen Jahrhundert, die sich mit würdevollem Anstand in ein ländliches Gotteshaus begeben, worüber die ehrsamen Landleute, die umherstehen, ihr theilnehmendes Wohlgefallen zu erkennen geben. Das Bild ist in der bekannten Weise des Künstlers ausgeführt. Die beiden Achenbach glänzten durch hervorragende Werke, von denen namentlich die hohe Fluth bei Ostende von Andreas Achenbach durch eine meisterhaft behandelte Luft Bewunderung erregte. Die Straße vor S. Giovanni in Laterano (Rom) mit reicher und höchst charakteristischer Staffage gab Oswald Achenbach ebenfalls vollauf Gelegenheit, seine hohe Begabung zu bezeugen, die er besonders für die frappante Wiedergabe des glühenden Abendsonnenscheins besitzt. Das große Bild zeichnete sich durch diese Lichtwirkung wieder vortheilhaft aus. Eine kleine itaienische Landschaft von Albert Arnz erschien dagegen etwas hart und bunt in der Farbe. Recht verdienstlich waren drei oberbayerische Gebirgsscenen von C. Jungheim und kleinere Landschaften von C. Schweich und Wilhelm Klein, sowie ein Mondschein von Felix Kreuzer. Von höchst naturalistischer Wirkung erwiesen sich zwei Landschaften von H. Darnant und Frl. Jaeger, die einfache Motive mit Talent behandelten. Morten-Müller war durch mehrere Bilder würdig vertreten, die norwegische Gegenden veranschaulichten. Ein Thierstück von A. Leu, dem Sohne des bekannten Landschaftsmalers, ließ in Zeichnung, Farbe und Behandlung gar Vieles zu wünschen übrig. Desto mehr Beifall verdiente ein äußerst humoristisches Thierstück von G. Süß, „das Abendlied" betitelt, welches wir zu den besten Schöpfungen dieses Künstlers zählen. — In der Ausstellung von Bismeyer und Kraus erfreute uns besonders eine Abendlandschaft von August Becker durch die poetisch wirkungsvolle Stimmung, die einfach schöne Komposition und die solide Durchführung des Ganzen. Bei der überhand nehmenden naturalistischen und dekorativen Richtung fand das Bild im Allgemeinen weniger Beachtung, als es verdiente. Um so mehr halten wir uns verpflichtet, auf seine Vorzüge hinzuweisen und ihm die wärmste Anerkennung zu zollen, denn es berührt uns jedesmal angenehm, wenn wir einmal wieder Landschaften sehen, die noch auf Schönheit der Linien, gute Zeichnung und ernstes Studium Rücksicht nehmen, was leider jetzt nur ausnahmsweise geschieht! C. Ludwig's große Landschaft mit Regenbogen zeichnete sich durch große Wahrheit und eine interessante Beleuchtung ehrenvoll aus. Etwas nüchtern erschien dagegen die Landschaft von P. Flickel. Ein großes Winterbild von Lankow erinnerte in auffälliger Weise an ähnliche Werke von Munthe, aber ohne deren Frische und Originalität zu besitzen, wogegen es eine feinere Zeichnung und eingehendere Ausführung im Einzelnen aufwies. A. Normann brachte die Ansicht eines norwegischen Fjord mit naturalistischer Wahrheit und großer Leuchtkraft der Farbe dargestellt und Alfred Böhm bewährte sein hübsches Talent in einem kleinen Bilde mit vieler Staffage. Von den Genrebildern sind ein Rococobild von Burfield und ländliche Scenen von H. Werner und Simmler lobend hervorzuheben, während „das verkannte Genie" von Fritz Sonderland sehr zu seinem Nachtheil an Vautier's bekannte „Strafpredigt" erinnert, nur daß es diesmal nicht Meister und Lehrer sind, die einen Knaben wegen seiner Zeichenübungen zurechtweisen, sondern es ist bei Sonderland der katholische Geistliche, der dies thut und zwar, weil der Junge den Kopf Bismarck's auf die Wand gezeichnet hat. Diese Idee soll wahrscheinlich zeitgemäß sein und wird vielleicht im Publikum Beifall finden. Uns will sie absichtlich erscheinen, namentlich weil die Charakteristik jene Feinheit vermissen läßt, die wir bei Vautier bis zu den kleinsten Zügen zu bewundern haben. Ein Architektur-Aquarell von M. Wylie gab ein neues Zeugniß für das seltene Talent dieses Künstlers, der noch bis vor einigen Jahren russischer Offizier war.

Vermischte Nachrichten.

F. A. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 2. März besprach der Vorsitzende Herr Curtius die neuesten literarischen Erscheinungen unter Vorlage derselben: Smith — Assyrian discoveries; Conze — Vorlegeblätter; Fligier — Beiträge zur Ethnographie Klein-Asiens; Flasch — Polychromie der griechischen Vasen; die Programme von Usener (zum Säkularfeste der Universität Leyden) über Ilias XI mit einer Tafel Münzbilder; Pichler — Römische Villa zu Reznei in Steiermark; Gädechens — Medusenhaupt von Blariacum; die Dissertationen von Primer — de Cupidine et Psyche; von Schütz — Historia Alphabeti Attici. Demnächst lenkte er die Aufmerksamkeit der Versammlung auf die Mittheilungen in wissenschaftlichen wie politischen Zeitschriften: von Eggert — Reiseberichte über Pamphylien (Deutsche Bauzeit. No. 15 und 17); Virchow — über einen Bronze-Eimer in der Anthropol. Zeitschrift; Robert — Figura del Parthenone sul vaso Nolano und La partenza di Amfiarao und Gamurrini Cavallo Gallo (aus den Annal. d. Inst.); Sang und Poole über Idalion (Transactions of the Royal Soc. XI); Rhangabé — Laurium; P. Lambros — Achäische Bundesmünzen und Werthbezeichnungen auf griechischen Münzen; E. Curtius — Münzen aus Olympia; Artikel der *Βοιωτία* über Tanagra; endlich die vom Verfasser an die Gesellschaft eingeschickten Entgegnungen des Dr. Schliemann gegen die Proff. Stark und Komnos. Eine besondere Hervorhebung erfuhr die Conze'sche Arbeit wegen der verdienstvollen Zusammenstellung der Werke des Vasenmalers Duris, durch welche zum ersten Male der künstlerische Charakter dieses der perikleischen Zeit angehörenden Malers anschaulich wird. Von Herrn Adler wurde der Gesellschaft seine als Separatausgabe bei Ernst u. Korn erschienene größere Abhandlung über die Attalos-Stoa zu Athen überreicht. Nachdem sodann die Wahl des Ministerial-Direktors Herrn Greiff zum ordentlichen Mitgliede vollzogen worden war, gab Herr Hirschfeld einen allgemeinen Bericht über die von ihm während des letzten Jahres in Klein-Asien unternommenen Reisen, speziell in Pamphylien, Pisidien, Phrygien und Karien. Von Smyrna aus wurden auch Lydien und Mysien, die Küsten Joniens und Aeoliens, sowie die Insel Lesbos und die Troade besucht. Die Resultate dieser Reisen sind geographischer, monumentaler und epigraphischer Art. An Inschriften wurden 385 gesammelt; die geographischen Aufnahmen umfassen etwa 150 deutsche Meilen; unter den Denkmälern wies der Vortragende besonders auf Marmorreliefs und Thongebilde hin, für welche die mittlere Westküste Klein-Asiens eine immer ergiebigere Quelle zu werden verspricht. Herr Trendelenburg sprach über die Gegenstücke unter den campanischen Wandgemälden und wies nach, daß zwei verschiedene Rücksichten theils einzeln, theils vereinigt auf die Auswahl von Pendants eingewirkt haben; in erster Linie die äußere Uebereinstimmung der Bilder nach Größe, Figurenzahl, Scenerie und dergl. und zweitens ihr inhaltliches Entsprechen. Die erste Rücksicht erklärt sich daraus, daß auch das Wandbild ursprünglich nichts ist als ein Glied des dekorativen Ganzen, eines Zimmers und als solches Antheil an der dekorativen Symmetrie haben muß. Diese äußere Symmetrie ist in vielen Fällen so streng beobachtet, daß die Darstellungen ihr zu Gefallen um wesentliche Theile verkürzt sind. Eine so geringe Rücksichtnahme auf den Inhalt des Bildes giebt sich auch in der an vielen Beispielen nachweisbaren Abschwächung des ursprünglichen Sinnes einer Komposition zu erkennen, die oft so weit geht, daß die alleräußerlichsten Motive der Sage zum Schwerpunkt der Darstellung gemacht sind. Deshalb sind bei Nachweis des inneren Zusammenhanges zwischen Gegenstücken nicht immer nur der ursprüngliche Gedanke des Bildes, sondern sehr häufig auch

Nebenmotive zu berücksichtigen. Als besonders häufige Gegenstücke führte der Vortragende eine Reihe von Figuren an, die ursprünglich einer einheitlichen größeren Komposition angehören, von den Wandmalern aber getrennt und auf die einzelnen Wände vertheilt sind, und dann diejenigen Bilder, welche die keusche Artemis der gefälligen Aphrodite entgegensetzen. Der letzte Gegensatz ist ein Lieblingsvorwurf der campanischen Maler gewesen. Dr. von Wilamowitz fügte hinzu, daß in den letzten Jahren im Hintergebäude des großen Eckhauses der via del gallo ein Zimmer aufgedeckt ist, dessen Hauptschmuck aus vier großen historischen Landschaften besteht: zwei Seestücke (Andromeda — Polyphemos) und zwei Gebirgslandschaften (Dirke — Niobiden), die untereinander in einer offenbaren und zwar nicht erst vom pompejanischen Dekorateur, sondern bereits von ihrem Erfinder beabsichtigten Responsion stehen. Auf den Seestücken ist die Komposition dadurch eine wesentlich gleichartige, daß den Mittelpunkt des Bildes eine Klippe einnimmt, auf der sich die Hauptfigur befindet. Auf den Landschaften ist aber nicht nur das Lokal beide Male dasselbe (der Kithairon), sondern es ist auch beide Male in gleicher Weise durch einen Dionysostempel charakterisirt. Beschrieben sind die Blätter von A. Mau, Bull dell' inst. 1873 und 1874.

Vom Kunstmarkt.

Auktion Sanford. Bei der in Brüssel stattgehabten Versteigerung sind nachstehende bedeutendere Preise erzielt: A. Achenbach, Motiv aus Scheveningen, 4600 Franken; Bakker Korff, Die einfachsten Heilmittel, 4400 Fr.; Coomans, Der Schuldige, 7400 Fr.; De Groux, Die Bank für die Armen, 4600 Fr.; Desselben Streit im Wirthshause, 2400 Fr.; Hagelstein, Wandernde Musikanten, 4000 Fr.; Leys, Die alte Spitzenhändlerin, 3200 Fr.; Robie, Stillleben, 4500 Fr.; Roelofs, Vor dem Sturme, 3400 Fr.; A. Schreyer, Kosackenpferde im Schneewetter, 15,000 Fr.; Desselben, Pferde vor einem Prairiebrand flüchtend, 13,500 Fr.; A. Stevens, Träumereien, 3800 Fr.

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Brash, Richard, The ecclesiastical architecture of Ireland to the close of the twelfth Century. With 54 plates. 4. Dublin, Kelly.

Nuitter, Ch., Le nouvel opéra. Ouvrage cont. 59 grav. s. b. et 4 plans. Paris, Hachette.

Bergerat, E., Peintures décoratives de P. Baudry au grand foyer de l'Opéra. Etude critique. Paris, M. Levy.

Jouin, H., La sculpture au salon de 1874. Paris, Plon.

Toschi's engravings from frescoes by Correggio and Parmegiano. Reproduced by heliotype process. 24 plates with titles and brief descriptions. Boston.

Blanc, Ch., L'art dans la parure et dans le vêtement. Paris, Loones.

Zeitschriften.

The Academy. No. 149.
The new British Institution, von W. M. Rossetti. — Florence: The chapel of the Medici; Opening of the tomb of Lorenzo di Medici, von Ch. H. Wilson. — The studios, von E. F. S. Pattison. IV. — Mr. J. Birnie Philip, von W. M. Rossetti. — Art sales.

L'Art. No. 11.
Corot, von J. Rousseau. (Mit Abbild.) — Centaures, von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Catalogue des estampes de la Marq. de Pompadour, von E. Véron. (Mit Abbild.) — M. Lansyer. (Mit Abbild.) — 1 Kunstbeilage.

Kunstkronijk. 1875. No. 1. 2.
Het Michelangelo-Feest, von C. Vosmaer. — Venus en Adonis door P. P. Rubens, von V. de Stuers. (Mit Abbild.) — Eene wandeling door het Antwerpsche Museum. (Forts.) — Gustaaf Wappers. — Fr. Oldermann.

Journal des Beaux-arts. No. 5.
Esquisse psychologique. — L'enfant de Bruges. — Vente de la collection Baugnée. — Correspondance particulière: Corot, von H. Jouin.

Kataloge.

E. Arnold's Kunsthandlung (A. Gutbier) in Dresden.
Katalog der Michelangelo-Ausstellung im Kunst-Ausstellungsgebäude auf der Brühl'schen Terrasse. 338 Nummern.

Korrespondenz der Redaktion.

„Deutscher Kunstfreund in Paris." Wir ersuchen Sie, aus der Anonymität herauszutreten, und bemerken auf Ihre zweite Zuschrift nur, daß die betreffende Notiz einem belgischen Blatt entnommen ist.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

2. April

Nr. 25.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Nordpolbilder. — Führich-Ausstellung. — Maria-Theresia-Monument.

Wien, 15. März 1875.

Einen solchen Menschenstrom, wie gestern, hat unser Künstlerhaus lange nicht durch seine Räume fluthen sehen. Wir wollen der mit Anfang April beginnenden Jahresausstellung der Genossenschaft einen gleichen Erfolg wünschen, wie ihn ihr rühriges Mitglied, Adolf Obermüllner, mit seinen Nordpolbildern errungen hat. Dann wäre Hoffnung vorhanden, daß die größeren Kreise des Wiener Publikums endlich das Interesse für die bildende Kunst wieder finden werden, das seit den Tagen des „Krach" gänzlich verloren gegangen zu sein schien.

Allerdings haben an dem Massenzudrange zu den Nordpolbildern auch die Neugierde und der Patriotismus ihren Antheil. Aber wir setzen gleich hinzu, daß dadurch das Verdienst des Malers in unsern Augen nicht geschmälert erscheint. Wer etwa von diesen Bildern nicht mehr erwartet haben sollte als Effektstücke, für die Schaulust der Menge berechnet, oder dekorativ gemalte Illustrationen zu Wandervorträgen über die Wagnisse und Entdeckungen der Payer-Weyprecht'schen Expedition: der fühlt sich auf's angenehmste enttäuscht. Der Künstler hat seine Aufgabe mit allem Ernst erfaßt und — nach den Versicherungen des Führers der österreichischen Nordpolfahrer — nicht nur deren wissenschaftlichen Theil glücklich gelöst, sondern auch in rein malerischer Hinsicht sein Bestes geleistet. Vor Allem rechnen wir es ihm hoch an, daß er dem Drange nach dem Phänomenalen, Ungewöhnlichen und Verblüffenden, der schon manchen bedeutenden Schilderer der fremdländischen Natur — den geistvollen am ehesten — zur Unwahrheit und Manier verführte, kräftig widerstanden und die Treue der Darstellung als seine erste Pflicht erkannt hat. Allerdings war Obermüllner nicht Mitglied der Expedition. Den Bildern liegen die Aquarell-Skizzen und Beschreibungen Payer's zu Grunde. Der Künstler fühlte sich daher gebunden, und diese Unfreiheit mag ihn zahm gemacht haben. Aber er wußte trotzdem seiner Kunst eine Bahn zu öffnen und das Erzählte oder Angedeutete mit malerischem Reiz und frischer Farbigkeit zu umgeben, so daß uns der ganze Cyklus anmuthet wie eine Reihe von lebendigen Naturstudien, die mit großer Sorgfalt ausgeführt und staffirt sind.

Dies führt uns darauf, noch zweier mitwirkender Kräfte zu gedenken, von denen die größeren Staffagen herrühren; die Hunde und Bären, diese freundlichen und feindlichen Begleiter der arktischen Reisenden, sind von L. Voltz in München, die größeren menschlichen Figuren von Bensa in Wien gemalt. Uebrigens haben die Landschaften nur das Format von mäßigen Cabinetstücken; wenn ich von größeren Figuren sprach, so sind damit also nur Gestalten von wenigen Zoll Höhe gemeint. Daß für diese trotzdem besondere tüchtige Kräfte herbeigezogen wurden, zeugt von der Gediegenheit des Unternehmens.

Es sind im Ganzen zwölf Bilder, welche die Erlebnisse der Expedition vom 21. August 1872 bis zum 24. August 1874 umfassen. Auf dem ersten Bilde sehen wir den „Tegetthoff" von seinem Begleiter, dem „Isbjöne", dem Schiffe des um die österreichischen Nordpol-

fahrten hochverdienten Grafen Hans Wilczek, Abschied nehmen. Das Meer ist schon mit Eismassen erfüllt, aber das Eis ist noch durchsichtig und läßt zur Durchfahrt „Waken“ frei, in denen die niedrig stehende Sonne sich spiegelt. — Das zweite Bild zeigt uns das Expeditionsschiff bereits in einem unübersehbaren Eisfelde eingefroren und die Mannschaft beschäftigt, die ausgesetzten Boote und Schlitten über die ewig berstenden und sich emporbäumenden Schollen in Sicherheit zu bringen. — Einen ergreifenden Moment schildert das dritte Bild: den ersten Sonnenaufgang nach viermonatlicher Nacht! Die Reisenden haben, um das himmlische Licht, das täglich um 10 Minuten der Sichtbarkeit näher rückt, früher begrüßen zu können, die Anhöhen des Eises erklommen: da taucht die riesige Scheibe glühend empor, das goldgelbe leichte Gewölk und die Spitzen der Eismassen mit einem rosigen Schimmer anhauchend. Ein Jubelruf! Doch bald, nach wenigen Minuten, sinkt die Sonne schon wieder, um am folgenden Tage ihren Lauf in einem etwas größeren Kreissegment von Neuem zu beginnen. — Das vielleicht am wenigsten dankbare, aber malerisch feinstgestimmte der Bilder ist das vierte. Da liegt der „Tegetthoff“ im weit sich dehnenden Packeise, das rechts im Vordergrunde wie eine Thalmulde sich vertieft, links zu einem Höhenkamme aufgebaut ist. Die ganze, meilenweite Masse fluthet mit der Strömung langsam weiter. Die an dem eisig grauen Himmel aufsteigenden Wolkenmassen kündigen in der Ferne das offene Meer an. — Aber dahin war mit dem rettungslos eingefrorenen Schiffe kein Pfad mehr zu brechen! Nun folgen die Zeiten des Winters 1873–74: ein Schneesturm während der Verfolgung eines Bären, der einen treuen Hund zerfleischte (Bild 5), das Begräbniß des Maschinisten Krisch im einsamen Felsengrab auf der Wilczek-Insel (Bild 6), dann Payer's kühne Schlittenreisen zum Säulenkap auf Kronprinz-Rudolph's-Land (Bild 7) und zu dem äußersten Punkte, den früher noch nie ein europäischer Fuß betrat, zu den mit Flechten und Moosen spärlich bewachsenen Doleritfelsen des Kap Fligely, von dessen Höhe der Blick noch in weitere Fernen bis zu dem „Kap Wien“ vorzudringen vermag (Bild 8), endlich die Rückkehr der Schlittenreisenden zum „Tegetthoff“, von dem sie sich zwei Tage lang durch einen offenen Meerestheil getrennt sahen (Bild 9). Im Frühling 1874 wurde der schwere Entschluß gefaßt, das Schiff zu verlassen. An einem hellen Mai-Abend sehen wir die ergreifende Scene sich abspielen: die Flaggen werden an das Schiff genagelt, die Bärenfelle gegen eine kärgliche leichte Ausrüstung vertauscht, und fort geht es der fernen Heimat zu (Bild 10). Aber tausend Gefahren drohen noch auf diesem beschwerlichen Wege. Die Schlitten müssen über die Sprünge des Eises behutsam hinübergeschoben, die Böte durch die Waken hindurchgelenkt werden (Bild 11); oft rückt man in 10 Stunden nur um eine Luftlinie von 200 Schritt von der Stelle. Da naht endlich am Ausgange des Eismeers die Rettung durch russische Schiffer, deren Nähe das auf einer Küstenhöhe von Nowaja-Semlja aufgerichtete Andreaskreuz ankündigt. Unter Freudenrufen sehen wir die Boote, mit denen des Kapitäns Voronin vereinigt, dem in der Dunenbucht ankernden „Nikolaj“ zusteuern (Bild 12).

Wir finden es sehr erklärlich, daß an den Eigenthümer der Obermüllner'schen Nordpol-Bilder, Herrn Capellen in Wien, schon zahlreiche Einladungen ergangen sind, den Cyklus in den österreichischen und deutschen Städten eine Rundreise machen zu lassen. Und wie wir hören, sollen diese Wander-Ausstellungen demnächst beginnen. Wir dürfen ihnen einen großen Erfolg voraussagen. Außerdem ist eine photographische Publikation der Bilder im Zuge.

Ein noch tiefer gehendes Interesse als dieser Cyklus erweckt die drei Säle des Künstlerhauses füllende Führich-Ausstellung. Joseph v. Führich feierte am 9. Februar seinen 75. Geburtstag. Die Künstlergenossenschaft erinnerte sich des Tages und sandte dem Meister eine Adresse; die Akademie, aus deren Mitte Führich vor drei Jahren geschieden war, schloß sich mit der gleichen Huldigung an; die Stadt Wien verlieh ihm das Ehrenbürgerrecht; auch von auswärts kamen zahlreiche Glückwünsche; der Papst ertheilte dem treuen und geistvollen Verherrlicher der Kirche seinen Segen. Aber in der ganzen Festveranstaltung dürfte die Ausstellung der Führich'schen Werke das dem Meister wie dem Publikum Erwünschteste gewesen sein. Sie giebt, wenn auch kein ganz vollständiges, so doch ein völlig genügendes Bild seiner künstlerischen Entwickelung und bezeugt in erfreulichster Weise, daß die schöpferische Kraft des Meisters durchaus nicht in Abnahme begriffen, und daß es dadurch leicht erklärlich ist, wenn seine Werke gerade in den letzten Jahren sich einer großen Popularität zu erfreuen haben.

Die Ausstellung umfaßt 181 Werke, von denen 14 Kartons zu den Fresken der Altlerchenfelder Kirche in Wien, 138 Zeichnungen, Skizzen, Aquarelle und Reproductionen, 29 Oelbilder sind. Zahlreiche dieser Werke waren bisher niemals ausgestellt, sehr viele gehören dem Künstler selbst und sind verkäuflich.

(Schluß folgt.)

Georg Brew.

Der Künstlername IORG PREW wird auf einem Gemälde der Münchener Pinakothek (I, 26) gelesen, welches den Sieg Scipio's über Hannibal bei Zama darstellt. Außer dem Namen findet man auf dem Bilde

das herzoglich bayrische Wappen und die Buchstaben H. W. Man deutet letztere auf den im Jahre 1514 gestorbenen Herzog Wolfgang. Ferner ist noch auf dem Bilde ein Monogramm in Gestalt eines kleinen gothischen b angebracht. Eben dasselbe Monogramm — der Hals des b ist noch mit einem Querstrich versehen, so daß die Form eines Kreuzes entsteht — findet sich noch auf vier Gemälden, welche die Jahreszahlen 1501, 1512, 1518 und 1523 tragen. Weiter begegnet man diesem Monogramme auf drei Holzschnitten, von denen der eine spätestens um 1500 entstanden ist, die anderen mit 1515 und 1540 bezeichnet sind.

Daß diese Werke sämmtlich von einem Künstler herrühren, ist in Anbetracht des weiten Zeitraums, welchen die Jahreszahlen umspannen, nicht wahrscheinlich, selbst wenn nicht merkliche Stilunterschiede dagegen sprächen.

Betrachten wir zunächst die Holzschnitte. — Der erste derselben (Passavant III, S. 294, 2) stellt den gekreuzigten Heiland zwischen Maria und Johannes dar. Das im Berliner Kupferstichkabinet befindliche Exemplar ist alt kolorirt, auf Pergament gedruckt und aus einem lateinischen Gebetbuche entlehnt, wie die bedruckte Rückseite und die Unterschrift beweisen. Die Form der Buchstaben, wie der rohe und unbehilfliche Stil des Holzschnittes setzen seine Entstehung etwa um 1500 fest. Der zweite Holzschnitt — Christi Verspottung — befindet sich gleichfalls in einem Buche (Bartsch VII, S. 448). Es trägt den Titel: Das leiden Jesu Christi vnnsers erlösers. Sonders andächtiger lere Nutzperlicher betrachtung auß den vier Euangelisten entlieheh durch Wolffgang von Man. in gesatzweiß bezwungen. Cum gratia et Priuilegio. Am Schluß: Gedruckt vnd säligklich volendt In der kayserlichen stat Augspurg durch den Junngen Hansen schönnsperger Anno dni. d. M. vnd in dem 15 Jar. Von den dreißig Holzschnitten des Buches tragen mehrere die Jahreszahl 1515. Vier von ihnen sind mit H. B., dem Zeichen des Hans Burckmair, und vier andere mit dem Monogramme des Scheuffelein bezeichnet. Von den übrigen sind einige mit Sicherheit Burckmair zuzuschreiben, bei den andern wird man zwischen Scheuffelein und Brew schwanken. Dieser Brew hat mit jenem von ca. 1500 nichts gemein. Er ist ein gewandter, wenn auch nicht korrekter Zeichner, der sichtlich unter dem Einflusse Dürer's steht, namentlich in der scharfen Profilirung der Köpfe und in der Energie der Bewegungen, der aber noch genug von der schwäbischen Schule hat, so daß man in ihm vielleicht einen Schüler Burckmair's vermuthen darf. Wenn wir diesem Brew das Gemälde der Pinakothek und drei andere Gemälde, die wir sogleich nennen werden, zuschreiben dürfen, so ist die Schülerschaft, wenigstens in weiterem Sinne, außer allem Zweifel. Das erste derselben stellt die Madonna mit dem Kinde, die heilige Katharina und Barbara im Freien von Engeln umgeben dar und trägt neben dem Monogramme die Jahreszahl 1512. Es geht, ebenso wie das Münchener Bild, im Berliner Museum unter dem Namen des Burckmair. Eine Anbetung der Könige vom Jahre 1518 befindet sich in der Hospitalkirche zu Coblenz, und das dritte, eine Madonna mit dem Kinde vom Jahre 1523, in der Ambraser Sammlung in Wien. Alle drei tragen das gekreuzte b. Dieser Brew würde alsdann derjenige sein, der nach dem Augsburger Malerbuche im Jahre 1536 starb.

Im Augustinerchorherrenstift zu Herzogenbusch im österreichischen Viertel ober dem Wienerwalde befindet sich nach einer Notiz Naglers (Monogr. I, S. 707) ein auf beiden Seiten bemaltes Bild mit der Geburt Christi und der Dornenkrönung. Am Unterkleide der Maria steht: Jeorg Prew von Aue 1501. Ist diese Nachricht authentisch, so haben wir vielleicht in diesem Maler den Autor des zuerst beschriebenen Holzschnittes und den Vater desjenigen Brew zu sehen, dessen Thätigkeit sich von 1512—1523 verfolgen läßt.

Der dritte von Passavant beschriebene Holzschnitt: Susanna im Bade und die Steinigung der Greise, eine große Komposition mit reicher Architektur und vielen Figuren, führt uns auf die Existenz eines zweiten, resp. dritten Brew. Auch das Augsburger Malerbuch giebt an, daß ein anderer Brew daselbst im Jahre 1547 starb. Ein ferneres Zeugniß bietet von Stetten (Kunst- rc. Geschichte der Reichsstadt Augsburg, S. 271), welcher gelegentlich der Wandmalereien in der Amtsstube des Weberhauses die über der Thür befindliche Inschrift wiedergiebt:

Anno Dei 1457 was es,
Daß man die Stube malen ließ.
Peter Kaltenhof der Maler hies.
Anno Dni 1538. Da malt der jung Jörg Breu
Das alt Gemäld wider neu.

Die Schlußverse berichten von einer zweiten Restauration im Jahre 1600. Da Jörg Brew der ältere 1537 bereits gestorben war, muß der mit 1540 und dem Monogramme bezeichnete große Holzschnitt von Jörg Brew dem jüngeren, dem Restaurator der Kaltenhof'schen Malereien, herrühren. Der Stil des Holzschnittes zeigt bereits den starken Einfluß der Italiener. Die üppigeren, volleren Formen und die Weichheit der Umrisse, die Neigung zu reicher Komposition und die Verwendung der italienischen Renaissancearchitektur in großem Umfange lassen einen Künstler erkennen, welcher sich während der letzten Lebensjahre Burckmair's gebildet hat.

Zu diesen bereits bekannten Werken der Brew's kommt eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets,

welche dort unter angeblichen Zeichnungen Burckmair's liegt. Die Formengebung stimmt so vollkommen mit der des Holzschnittes überein, daß wir sie dem jüngeren Brew zuschreiben müssen. Die leicht mit Grau lavirte Federzeichnung hat rundes Format (0,23 M. Durchmesser) und stellt eine Scene aus der römischen Geschichte dar. Rechts erblickt man die Mauern und Thürme Roms, die säugende Wölfin auf einer Säule und noch weiter rechts ein Thor, aus welchem sechs Frauen herausgeschritten sind. Die erste von ihnen ist vor einem Krieger in prächtiger Rüstung auf die Kniee gesunken und berührt mit der Linken den Boden. Hinter dem Feldherrn, der die Linke auf den Rand seines Schildes und die Rechte auf eine Lanze stützt, sieht man eine Schaar kostbar gerüsteter Krieger, meist mit Speeren bewaffnet. Einige tragen Helme, andere Thierfelle mit den Köpfen als Hauptbedeckung, andere sind mit Lorbeerkränzen geschmückt. Im Hintergrunde dehnt sich eine bergige Landschaft mit einem Trupp Soldaten aus. Die Scene stellt wahrscheinlich den Bittgang der römischen Frauen zu Coriolan während der volskischen Belagerung dar. Unten in der Mitte steht das Monogramm auf einem Stein. Das Wasserzeichen des Papieres ist ein Reichsapfel in einem Wappenschilde. — Die Zeichnung ist sorgfältig und korrekt, die üppigen Frauen sind von echt Augsburgischem Typus.

Das Berliner Gemälde gewährt eine günstige Vorstellung von den malerischen Fähigkeiten Jörg Brew des älteren oder, wenn sich meine Vermuthung bestätigt, des mittleren. Im Mittelgrunde einer blumigen Wiese sitzt die Madonna auf einem Rasenhügel. Sie ist mit einem tief blaugrünen Gewande bekleidet; ein hellblauer Mantel ist von ihren Schultern herabgefallen. Auf ihrem Schooße steht das heilige Kind, in der Linken einen Rosenkranz haltend. Zur linken Seite der Jungfrau hocken im Grase die heilige Katharina und Barbara, beide mit goldenen Kronen geschmückt. Zwei Engel schweben auf die Madonna herab, um auch sie mit einer prächtigen Krone zu schmücken. In der Höhe erscheint Gott Vater mit zwei Cherubim. Im Vordergrunde tummeln sich sieben Engelknaben um eine steinfarbene Kiste, an deren Vorderseite das Monogramm und die Jahreszahl 1512 angebracht sind. Ein jeder der Knaben hält ein Blatt in der Hand, auf welchem der lateinische Name einer Tugend verzeichnet ist. Im Vordergrunde links befinden sich zwei Wappen, offenbar die des Stifterpaares oder des Bestellers und seiner Frau. Das eine, viergetheilte, zeigt in den gegenüberliegenden schwarzen Feldern einen goldenen Bären, in den weißen einen silbernen gepanzerten Arm mit einer Streitaxt. Einer der Helme hat auch den goldenen Bären als Helmzier. Das zweite hat gleichfalls den Bären in zwei Feldern. Die beiden andern Felder sind zweigetheilt und zeigen auf rothem und blauem Grunde einen goldenen Adlerkopf. Dieser und der Bär bilden auch die Helmzierden. — Ein Hauptreiz des Bildes liegt in der mit großer Sorgfalt ausgebildeten Landschaft. Im Hintergrunde links erhebt sich ein bewaldeter Berg mit Burgen, und rechts verliert sich die Fernsicht auf eine blaue Bergkette. Im Mittelgrunde steht eine außerordentlich zierliche Birke und eine schlanke Platane. Bekanntlich legte Burckmair auf den landschaftlichen Theil seiner Bilder großen Werth. Dieses und seine Malweise läßt sich an einer heiligen Familie aus dem Jahre 1511 (auch in der Berliner Galerie) kontroliren. Eine nähere Vergleichung beider Bilder ergiebt, daß Brew entschieden ein Schüler Burckmair's gewesen ist. Seine Malweise ist derjenigen seines Meisters fast gleich. Dies zeigt sich z. B. an dem blaugrünen Kleide der Madonna, welches auf dem Burckmair'schen Bilde in dem eigenthümlich giftigen Tone wiederkehrt, in den kalten, fahlen Lichtern, welche die Höhen der Faltenbrüche markiren, namentlich aber in der absolut gleichen, etwas konventionellen Behandlung des Laubes. In der Zeichnung der Bäume ist der Schüler noch etwas ängstlicher. Auch ist sein Fleischton kreidig und bläulich, während der des Burckmair bei emailartiger Behandlung in's Bräunliche spielt.

Vielleicht sieht sich der eine oder der andere der Fachgenossen durch diese Zeilen veranlaßt, weitere Nachforschungen über die Brew's anzustellen. Die Auffindung der fehlenden Verbindungsglieder wird möglicher Weise feststellen, ob wir drei oder nur zwei Künstler dieses Namens in die Augsburger Kunstgeschichte aufzunehmen haben.

Adolf Rosenberg.

Rottmann's Arkadenfresken in Farbendruck.

(Fr. Bruckmann's Verlag, München.)

Endlich ist den schwerbeleidigten Manen des großen Landschafters Genugthuung geschehen und die langjährige Schuld abgetragen. Mit wahrer Herzensfreude sei es hier ausgesprochen: erfüllt und geschehen ist jetzt Alles und Jedes, worauf wir dringen mußten und in einer Reihe von Artikeln in dieser Zeitschrift, wie in andern Blättern gedrungen haben.

Nicht wurden die schönen Meisterwerke unter den Arkaden des Münchener Hofgartens herausgesägt aus ihren Mauern und in's Museum gebracht, sondern sie blieben dem Orte und dem Volke erhalten, welchem König Ludwig und sein wackrer Meister sie zur edlen Zierde und edlen Freude bestimmt hatten; nicht blieben sie länger im trüben Zustande bedauernswürdiger Verwahrlosung, sondern gereinigt und wieder hergestellt durch treue kunsterfahrene Hand leuchten sie der Menge in

erneuter Frische und Schönheit entgegen; nicht länger sind sie preisgegeben nächtlicher Frevelthat, sondern, sobald es dunkelt, senken sich schützend und bergend die eisernen Hüllen vor alle Bilder, um sie am andern Morgen wiederum erstrahlen zu lassen in unberührter Herrlichkeit, und endlich — nicht bedarf es mehr einer Reise nach München, um sich an diesen klassischen Werken zu erbauen, sondern in wahrhaft vollendeter Wiedergabe ziehen ihre Abbilder hinfort in alle Welt und erzählen allen Völkern von der Kunst und Größe des deutschen Meisters.

Die Bruckmann'sche Verlagshandlung hat sich durch die gelungene Vervielfältigung der Rottmann'schen Arkadenfresken um die Kunst ein Verdienst erworben, das gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann und — wir haben es in dieser Zeitschrift ja schon zu Oefterem ausgesprochen — keine andere Technik war im Stande, so getreu die Erscheinung und Wirkung dieser Bilder wiederzugeben als der Farbendruck, wie er sich in dieser Behandlung darstellt, ja man möchte behaupten, abgesehen von der Größe der Originale ist auch nicht das Geringste daran zu vermissen.

Bis jetzt liegen uns sechs Blätter vor, die noch alle vor dem Ende des letzten Jahres erschienen und mit Ausnahme des ersten, welches in großartiger Linien- Wolken- und Schattenwirkung T i v o l i vorführt, sämmtlich in den Süden Hesperiens uns versetzen. Das zweite Bild ist T e r r a c i n a, die Pforte von Unteritalien, wo die echte Natur und Pflanzenwelt des tiefern Südens beginnt. Bekanntlich ist dies Bild etwas kalt in der Farbe gehalten, trefflich ist jedoch der Charakter der schwülen Luft und des staubigen Erdreichs wiedergegeben. In wahrhaft entzückender Schönheit erscheint dann das dritte Bild T a o r m i n a, über dessen Trümmern von antiken Theatern in stiller Majestät das blaue Meer und der in tiefernsten Wolkenschatten ruhende Aetna herüberschauen, so daß nur sein schimmerndes Schneehaupt unbeschattet zum reinen Himmel aufragt. Nicht minder schön erscheint sodann R e g g i o mit seiner edlen Baumgruppe am kleinen Teich des Vordergrundes, seinem mittelalterlichen Kastell, einem mächtigen Rundbau der Normannen, und seiner blauen Meerenge, umhaucht von den warmen Tönen der Abendsonne, die drüben hinter der Bergkette Siciliens zur Neige geht. Naturgemäß schließt sich hieran die Gegend der S c y l l a u n d C h a r y b d i s, das Meeresbild mit dem sinkenden Schiff und der Felsenküste im Hintergrunde, welche gerade eine heranziehende dunkle Wetterwolke einhüllen will, ein Bild, welches, nebenbei gesagt, uns von jeher weniger angezogen hat. Ein Meeres- und Küstenbild von hoher Bedeutung dagegen ist das letzte: d i e C y k l o p e n f e l s e n, auf dem das lebendige Wechselspiel der tiefen Wolkenschatten und hellen Schlaglichter mit dem wundervollen Azur der Fluth und den warmen Tönen der hell beleuchteten Felsen eine wahrhaft großartige Wirkung übt, die nur etwas durch die barocke Form des Hauptfelsens beeinträchtigt wird. Wie bei andern Einzelheiten, mußte indeß der Meister vielleicht auch hier einer Laune seines königlichen Auftraggebers nachgeben.

Doch hier haben wir es ja nicht mit den Kompositionen Rottmann's zu thun, sondern in erster Linie mit deren Wiedergabe, und dabei ist, namentlich dem Laien und überhaupt Jedem gegenüber, welcher die Originale selbst nicht kennt, vor Allem ein Gesichtspunkt hervorzuheben, auf den für die richtige Würdigung dieser Farbendrucke Alles ankommt. Man muß nämlich stets im Auge behalten, was diese Nachbildungen eigentlich anstreben.

Zu den hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiete landschaftlicher Farbendrucke in Deutschland gehört in letzter Zeit bekanntlich die Vervielfältigung der Hildebrandt'schen und Werner'schen Aquarelle. Hielte man damit die vorliegenden zusammen, so würden sie an Brillanz und Schärfe jenen offenbar nachstehen müssen. Namentlich sind sie weit entfernt, es mit dem bis an die höchste Grenze des Erlaubten hinaufgeschrobenen Hildebrandt'schen Virtuosenthum in naturalistischen Kunststücken aufnehmen zu wollen, und nur zu leicht könnte der kunstliebende Laie in Versuchung kommen, ihre bescheidenere Weise und ruhigeren Farbentöne auf Kosten jener herabsetzen zu wollen. Und so ist Solchen denn immer und immer wieder einzuprägen, daß die Bruckmann'schen Farbendrucke auch keine saftigen Oelbilder oder bestechend virtuosen Aquarellstücke oder gar die reine Natur selbst nachahmen wollen, sondern vor Allem sich bestreben, auf's Genaueste den Charakter des ruhigen Freskobildes und darnach besonders wieder die einfach breite Behandlung, die würdige und echt monumentale Auffassung und endlich den wahrhaft großartig historischen Stil des Meisters wiederzugeben.

In diesen Vorzügen aber beruht eben der Hauptwerth und die hohe Bedeutung dieser ausgezeichneten Blätter, und warmer anerkennender Dank gebührt der Verlagshandlung des Herrn Bruckmann in München, sowie der Farbendruck-Anstalt des Herrn Steinbock in Berlin, welche sie in solcher Vollendung herstellten und zum Gemeingute von Tausenden machten.

Und so empfehlen wir dringend noch einmal jedem Freunde wahrer Kunst, jeder Akademie, jeder Zeichenschule und endlich Jedem, dem Italiens Schönheitswelt je das Herz aufgehen machte, den Genuß dieser unvergleichlichen Blätter sich zu verschaffen, denn, um mit den Worten unseres ersten Artikels darüber auch den letzten zu schließen: dem Landschafter sind sie ewig mustergiltige Vorbilder, eine wahre Grammatik der Kunst, dem nach Italien Strebenden öffnen sie den Bick gerade für das, worauf es beim Genießen jener Natur an-

kommt und dem Heimgekehrten endlich rufen sie die schönsten Anblicke in die Seele zurück, sie mit seligen Erinnerungen erfüllend.

Hermann Allmers.

Ornament-Stiche.

Im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert hat eine Anzahl geschickter Kupferstecher die künstlerischen Entwürfe, welche sie selbst oder andere bedeutende Künstler für kunstgewerbliche Gegenstände verschiedenster Gattung, für goldene und silberne Gefäße, Schmuckgegenstände, Spitzen, Möbel, Waffen, Ornamente aller Art 2c. 2c. gefertigt, in Kupferstich vervielfältigt. Es geschah wohl, ganz wie in unsern Tagen, aus zwiefacher Ursache: theils um einem größern Kreise von Kunstfreunden zu zeigen, was der Einzelne vermochte, theils und ganz besonders, um den Ateliers und Werkstätten Vorbilder für auszuführende Arbeiten zu liefern. Die Spuren des Einflusses solcher in Kupferstich ausgeführter Musterblätter oder Musterbücher können wir noch heut vielfach nachweisen. Die Folge dieser Benutzung in den Werkstätten war, daß sehr viele dieser Kupferstiche, die zum Theil nur fliegende Blätter waren, deren Auflage wegen des damals noch beschränkten Verkehrs und also auch nur geringen Absatzes meist auch nicht groß gewesen sein mag, schon früh durch den Gebrauch zu Grunde gegangen sind. Später, als die Mode sich geändert hatte, wurden sie wenig geachtet, oft in den Winkel geworfen, und gingen auch dabei vielfach zu Grunde. Die Sammler achteten sie nicht, weil die dargestellten Gegenstände sie nicht interessirten und weil die Verfertiger dieser Blätter meist nicht zu den Meistern ersten Ranges gehörten, die man doch vorzugsweise sammelte. Daher kommt es, daß diese Blätter, Arbeiten eines Altdorfer, Aldegrever, Beham, Virgil Solis, W. Jamitzer, Georg Wechter, Paul Flynt, Bernh. Zan, Sibmacher u. s. w., heute sehr selten sind.

Den wirklichen Werth der bezeichneten Kupferstiche mit Darstellungen von Ornamenten und Gegenständen des Kunstgewerbes erkannten in neuerer Zeit zuerst die Franzosen, welche sie bei ihrer Pflege des modernen Kunstgewerbes wieder benutzten, aus ihnen Anregung und Motive für Gegenstände unserer modernen Bedürfnisse sich holten. Französische Antiquare kauften daher in Deutschland um geringes Geld Alles, was der Art zu finden war, auf und brachten es nach Frankreich; Anderes ging nach England. Eine große Sammlung von ältern Ornamentstichen legte z. B. O. Reynard an und stellte aus derselben sein aus 220 Blättern in Folio bestehendes großes, für viele Zwecke sehr nützliches und verdienstvolles Werk „Ornements des anciens maitres du XV au XVIII siècle“ zusammen. Seine Sammlung der Original-Stiche, über welche ein gedruckter Auktions-Katalog vorliegt, wurde im Februar 1846 zu Paris verkauft.

Als dann im letzten Jahrzehnt auch in Deutschland das Interesse für Hebung des Kunstgewerbes erwachte und sich schnell in weite Kreise verbreitete und man sich nach mustergiltigen Vorbildern für neue Arbeiten umschaute, wurde man auch bald auf die Kupferstiche, besonders die Ornamentstiche jener deutschen Meister des sechzehnten Jahrhunderts aufmerksam und begann sie zu suchen. Die erste öffentliche Sammlung der Art, welche mit besonderer Rücksicht auf die Bedürfnisse der modernen Kunst-Industrie angelegt wurde, ist die Ornamentstich-Sammlung des k. k. Museums für Kunst und Industrie zu Wien, über welche wir den vortrefflichen Katalog von F. Schestag besitzen.

Einmal auf den Werth dieser bis dahin gar nicht beachteten Stiche aufmerksam gemacht, suchten die Kustoden der großen Museen ihren Vorrath davon, der vorher meist in den Depots lag, hervor und ordneten ihn. Bald fingen auch die Privatsammler an nach dem Besitz solcher Blätter zu streben. Da sie im Handel aber sehr selten vorkommen, stieg der Preis derselben, ganz ohne Rücksicht auf den künstlerischen oder historischen Werth der Blätter, sehr schnell zu einer ganz unsinnigen Höhe, wie z. B. die Preislisten der Auktionen Santarelli (Leipzig, November 1871) und Edmund Posonyi (München, Oktober 1872) beweisen, so daß der Erwerb derselben nun nicht mehr den öffentlichen Anstalten, sondern nur noch den reichsten Privat-Sammlern möglich wird. Wegen der großen Kostbarkeit werden solche Blätter von den Besitzern natürlich mit Argusaugen bewacht. Das Studium derselben für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke ist dadurch überaus erschwert und ihre Benutzung in den Ateliers ganz unmöglich.

Da aber das Verlangen nach diesen Blättern mit jedem Jahre mehr und mehr wächst und für die meisten Fälle gute, wenn möglich auf mechanischem Wege hergestellte Kopien fast genau denselben Zweck erfüllen, wie die seltenen und kostbaren Originale, wäre es sehr erwünscht, wenn ein Verleger sich entschließen wollte, in einem großen Werke gute Nachbildungen möglichst aller deutschen Ornamentstiche des sechzehnten Jahrhunderts nach gut erhaltenen Abdrücken, vielleicht in verschiedenen, einzeln käuflichen Serien, vervielfältigen zu lassen und um mäßigen Preis abzugeben. Daß dieses Unternehmen rentabel sein würde, beweist der schnelle Absatz der aus gleicher Veranlassung entstandenen neuen Ausgaben von Sibmacher's Spitzenmuster-Buch und des Möbelwerkes von Vredeman de Vries. Das oben genannte französische Werk von Reynard erfüllt den gewünschten Zweck nur zum Theil, weil es die

Arbeiten der betreffenden Künstler lange nicht vollständig enthält und für unsere deutschen Verhältnisse zu theuer ist (132 Mark), als daß es den Gelehrten und Künstlern bequem zugänglich werden kann. Ein von dem Photographen E. Baldus in Paris herausgegebenes Werk: Recueil d'ornements d'après les maîtres les plus célèbres des XV., XVI., XVII., XVIIIe siècles, mit Kopieen nach Aldegrever, Beham, de Bry, Delaune, Dürer, Ducerceau, Holbein, Lucas v. Leyden, Martin Schoen, Virgil Solis u. A., 100 Blatt Folio, welche mittels der Heliogravure hergestellt sind, kenne ich zwar nur aus Katalogen (Preis 88 Mk.), es dürfte aber für die angedeuteten Zwecke ebenfalls nicht genügen.

Nürnberg. R. Bergau.

Kunstvereine.

Die Künstlergesellschaft in Frankfurt zählt gegenwärtig 99 wirkliche Mitglieder, d. h. bildende Künstler und Bau-Ingenieure und 23 außerordentliche Mitglieder (Kunstfreunde und Gelehrte). Wenngleich ein Hauptzweck gesellige Vereinigung und Unterhaltung ist, so bestehen doch schon seit einer Reihe von Jahren Abende, an welchen Kunstbeschauungen stattfinden und welche überhaupt der Belehrung und künstlerischen Anregung gewidmet sind. Dieses Jahr gelang es zum ersten Male, dieselben regelmäßig wöchentlich einmal abzuhalten und es kamen dabei stets interessante Gegenstände vor. Auch wurde die Erinnerung an verdienstvolle verstorbene Frankfurter Künstler durch Beschauung ihrer Arbeiten wieder aufgefrischt, so durch Studien und Kompositionen des talentvollen Malers Frd. Fellner (welcher 1859 in Stuttgart starb) und eine Auswahl ausgeführter Zeichnungen und Aquarelle des noch wohlbekannten originellen Carl Ballenberger. Von ganz besonderem Interesse aber waren die ersten Entwürfe und Skizzen zu den Faust-Kompositionen von P. v. Cornelius, welche dieser Künstler während seines hiesigen Aufenthalts in den Jahren 1809 bis 1811 anfertigte, und die sich gegenwärtig im Besitze von Herrn Inspektor Malß befinden. Die Kunstsammlung der Gesellschaft, die sich in diesem Jahre um 528 Blätter vermehrte und bereits über 1900 Blätter zählt, findet ihr Hauptinteresse darin, daß nur Arbeiten Frankfurter Künstler oder in Frankfurt entstandene Kunstwerke in dieselbe aufgenommen werden, so daß sie dadurch einen lokalen kunstgeschichtlichen Charakter gewinnt. Kleinere Kunstausstellungen fanden im verflossenen Jahre zwei in dem Lokale der Gesellschaft statt. Was den Fonds zur Erbauung eines Künstlerhauses anbetrifft, so ist derselbe bereits auf 24,327 Gulden angewachsen und hat sich dieses Jahr um 4298 Gulden vermehrt. Der Verkauf einer Anzahl Bilder, welche zu diesem Zwecke gestiftet waren, trug wesentlich zu diesem Resultate bei. Ebenso erfreulich ist die Mittheilung, daß die Summe, welche die Künstlerschaft durch eine Lotterie zur künstlerischen Ausschmückung des Frankfurter Domes aufgebracht hatte, bereits auf circa 13,500 Gulden angewachsen ist. Schließlich sei noch erwähnt, daß der Vorstand der Künstlergesellschaft, aus welchem die Herren Inspektor Malß, Beer, Welsch und Hasselhorst ausgetreten sind, durch die Herren C. Rumpf, J. Mylius, Lautern und Blumschli ergänzt worden ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

P. F. K. Der „Verein für Baukunde" in Stuttgart veranstaltete kürzlich eine sehr interessante Ausstellung von Entwürfen moderner kirchlicher Architektur (Neubauten und Restaurationen) und kirchlicher Ausstattung, welche in Württemberg und den hohenzollern'schen Landen theils zur Ausführung gekommen sind, theils noch ausgeführt werden sollen. Es war eine Heerschau der Kräfte, über welche die mittelalterlichen Baustile in Stuttgart zu verfügen haben, denn der Versuche in Renaissanceformen waren sehr wenige. Das nächste Ergebniß ist die Thatsache, daß das Interesse für romanische und gothische Kunst und damit auch das Verständniß in den letzten Jahrzehnten beträchtlich zugenommen hat. Dies wird zum großen Theil dem Umstande verdankt, daß die beiden Altmeister der Stuttgarter Architektur, Leins und Egle, auch diesen Stilen eine liebevolle Pflege zugewendet haben, welchen Bemühungen durch die Aufträge, zwei neue Kirchen in Stuttgart zu erbauen, ein schöner Lohn geworden ist. Was nun aber den Durchschnitt im Ganzen betrifft, so ist einzugestehen, daß unsere Architekten gegenüber dem Mittelalter sich gegenwärtig noch in ähnlichem Falle befinden, wie die Architekten der frühen deutschen Renaissauce gegenüber der Antike und der italienischen Renaissance, daß sie nämlich von der Anwendung der betreffenden Einzelformen und Motive noch einen unvollkommenen Begriff besitzen, daß ihre Schöpfungen daher, bei allen sonstigen Vorzügen, doch häufig eine mehr oder minder wohlansehnliche Mischung nicht ganz harmonisch und stilgemäß zusammenklingender Bautheile darstellen. Dies erklärt sich aus der sehr verzeihlichen Neigung, welche überall bei Architekten gefunden werden wird, die eines Stiles noch nicht vollständig Herr geworden, nämlich möglichst viele von den Motiven, die sie sich durch das Studium zu eigen gemacht, und möglichst interessante zur Verwendung zu bringen. Baumeister, die länger in einem Stile gearbeitet, werden dagegen nur das wählen, was der Charakter des Bauwerkes erfordert und die verfügbaren Mittel erlauben. Es ist bei dieser Renaissance der mittelalterlichen Kunst auch, wie bei der deutschen Renaissance der Antike, nicht zu verkennen, daß man sich zuerst mit den alten Stilformen wieder auf dem Gebiete des Kunsthandwerks vertraut gemacht und von hier aus den Schritt zur Architektur gethan hat, welcher Entwicklungsgang an letzterer wohl zu verspüren ist. Begreiflicher Weise wird die Gothik bevorzugt und mit Vorliebe die elegante französische zum Vorbild genommen und, was sehr bezeichnend und sehr vernünftig ist, diejenige der Frühzeit. Auf diesen grünen Stamm läßt sich ein entwicklungsfähiges Reis pflanzen, so daß es einen neuen eigenartigen Baum geben kann. Diese Kirchen frühgothischer Zeit, für einen noch einfachen, unverknöcherten Cultus, geschaffen, eignen sich auch mit dem frischen, klaren und lautern Geist, der in ihren Räumen waltet, sehr gut zu protestantischen Gotteshäusern, deren Württemberg vorzugsweise bedarf. Die von den Israeliten unseres Jahrhunderts zum Kirchenstil erwählte arabische Baukunst ist sodann ebenfalls vertreten durch die Synagogen von Nürnberg und Heilbronn, deren Erbauer der Stadtbaurath Wolff in Stuttgart ist. Von kirchlichen Restaurationen heben wir nur diejenigen der Baudenkmale von größerem kunstgeschichtlichen Belang hervor. Unter den Werken romanischen Stiles haben eine Erneuerung erfahren: die Kirche zu Nattheim bei Heidenheim, die St. Johanniskirche zu Gmünd und die St. Walderichskapelle zu Murrhardt, unter den gothischen die Georgenkirche zu Tübingen und die Heiligkreuzkirche zu Gmünd. Ein nicht geringer Theil der ausgestellten Entwürfe, namentlich für die Restaurationen, ist auf Veranlassung des sehr thätigen „Vereines für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württemberg's" entstanden, welcher Verein einige der tüchtigsten Architekten, sowie sonstige treffliche Künstler zu seinen Mitgliedern zählt und von dem auf kunsthistorischem Gebiete mit Auszeichnung genannten Prälaten von Grüneisen geleitet wird. Dieser Verein hat es auch, in Verbindung mit der K. Staatsregierung und dem Freiherrn von Palm, Patronatsherrn von Mühlhausen am Neckar, unternommen, die an letzterem Orte befindliche, und durch ihre Wand- und Altargemälde, besonders diejenigen böhmischer Schule, hochberühmte St. Veitskapelle (s. C. Heideloff, die Kunst des Mittelalters in Schwaben, S. 35 u. fgde.) zur Feier ihres 500jährigen Bestehens im Jahre 1880 wiederherstellen zu lassen. Es wäre noch Einiges zu sagen über Entwürfe zu kirchlichen Ausstattungsgegenständen, die allerdings nur sehr beiläufig auftreten und durchaus kein vollkommenes Bild von der Thätigkeit auf diesem Gebiete geben. Das Meiste hierin wird protestantischerseits jedenfalls von dem schon genannten Vereine für christliche Kunst geleistet. Ueberraschend ist sodann, wie stark in den südlichen, vorwiegend katholischen Landestheilen die Holzschnitzerei, deren Hauptgegenstand die Altäre sind, betrieben wird. Bei allem bildnerischen Geschick, das sich hierbei offenbart, wäre doch eine baldige Rückwirkung der Architektur, sobald diese nur erst wieder vollständig sattelfest geworden, sehr

erwünscht, da jene Schnitzer entweder in einem modernen flauen, conditormäßigen romanischen Stile, oder aber in dem durch Tradition überkommenen, verknöcherten, Glieder multiplicirenden und verschnörkelten spätgothischen Stile sich ergehen.

W. Das königliche Kupferstichkabinet in Berlin hat die von dem verstorbenen bekannten Kunstforscher Oberbaurath Hausmann in Hannover hinterlassene Sammlung alter Handzeichnungen durch Kauf erworben, wodurch besonders die Abtheilung der holländischen Schule eine wesentliche Bereicherung erfuhr. Wir werden über diesen Erwerb ausführlicher berichten.

Vermischte Nachrichten.

⁂ Graf Usedom's Abschied wird nach einer uns zugehenden Mittheilung in den Berliner Fachkreisen vielfach bedauert, und man hofft noch immer, den Generaldirektor in seiner Stellung erhalten zu sehen. Von dem Chef so verschiedenartiger Sammlungen wird Niemand eingehende Specialkenntniß jedes einzelnen Gebietes verlangen. Was man aber von einem Generaldirektor verlangen kann: objektive und unparteiische Auffassung des Ganzen in allen seinen Theilen, gleichmäßiges Interesse für die verschiedenen Fächer, den Willen, die Sammlungen nach allen Seiten hin zu vermehren und in ihrer Organisation zu verbessern, — das erkennen wohlwollende Beurtheiler dem Grafen Usedom im vollsten Maße zu. Von den kolossalen Vermehrungen, welche die k. Museen in Berlin unter seiner Verwaltung erfahren haben, war in diesem Blatte wiederholt die Rede. Außer der Gemäldegalerie, dem Münzkabinet und dem Antiquarium kamen dieselben vorzugsweise der Kupferstichsammlung und Bibliothek zu Gute. Ueber Zurücksetzung hat kein Theil des großen Ganzen zu klagen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 150.

Notes on a tour in the Cyclades and Crete, von H. F. Tozer. IV. — Kugler's handbooks of painting, von M. M. Heaton. — The palaeotechnic gallery. — Paintings by E. Walton, von W. M. Rossetti. — The studios, von E. F. S. Pattison. V. — Art sales.

L'Art. No. 12.

Le Bernin en France, von R. Ménard. — Corot, von J. Rousseau. (Schluss. Mit Abbild.) — Le genre et l'aquarelle au dernier salon de la „Royal Academy", von J. Duboulоz. (Mit Abbild.) — M. Legoaësbe du Beltée, von J. Lafenestre. (Mit Abbild.) — 1 Kunstbeilage.

Auktions-Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung am 19. April. Eine gewählte Kupferstichsammlung aus Privatbesitz. Stiche nach Boucher, Lancret, Watteau und deren Zeitgenossen. Seltene polnische Porträts. Kupferwerke. 2648 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

9. April



Nr 26.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Nordpolbilder. — Führich-Ausstellung. — Maria-Theresia-Monument.

(Schluß.)

Die Oelbilder Führich's machen keinen erfreulichen Eindruck, wenigstens einen sehr getheilten. Sie zeigen wohl, daß der Künstler auch im Staffeleigemälde nach einer eigenthümlichen, mit der glaubensstarken und poesievollen Innerlichkeit seines Wesens übereinstimmenden Vortragsweise und Farbengebung mühevoll gerungen hat. Aber sie beweisen zugleich, daß weder die Art seiner Begabung, noch seine Entwickelung und die Lebensumstände diesem Ringen stets förderlich gewesen sind. Nur wenige dieser Kompositionen sind von wirklich harmonischer Bildwirkung, stehen in Farbe, Zeichnung und Komposition auf gleicher Höhe. So vor Allem „Jakob und Rahel", das unsern Lesern durch L. Jacoby's kleinen Stich wohlbekannte biblische Idyll (Eigenthum des Herrn v. Oelzelt in Wien), an dem wir jedoch zu unserm Bedauern einige Stellen angegriffen fanden, z. B. das Gewand Rahel's; dann der „Gang Mariens über das Gebirge" (im k. k. Belvedere) und der großartig ernste, feierlich gestimmte „Gang nach dem Oelberge" (in H. v. Ferstel's Besitz). Kaum weniger schön als diese drei oftgenannten Bilder sind zwei andere, mit denen die Ausstellung uns erst bekannt gemacht hat: „Ruth und Boas" (Eigenthum des Hrn. Prof. A. Hauser) und „David als Hirtenknabe" (Eigenthum des Hrn. Fritz in Wien). Es ist gewiß kein Zufall, daß alle diese Gemälde zwischen die Jahre 1835—41 fallen, in die Zeit, in welcher Führich Custos an der Wiener akademischen Galerie war und sich durch diese Anstellung auf den steten Verkehr mit den Meisterwerken der alten Malerschulen, besonders mit den köstlichen Niederländern der Lamberg'schen Sammlung, hingewiesen sah. Von den beiden letztgenannten Bildern ist „Ruth und Boas" (1835) das bedeutendere, in der Ausführung vollendetere, durchaus harmonisch und hell im Ton, nur etwas hart in der Farbengebung; „David als Hirtenknabe" (1839) hat eine gedämpftere Stimmung, die dem speciell malerisch gestimmten Auge besser behagen wird, aber das Ganze macht mehr den Eindruck einer sorgfältigen Skizze als eines fertigen Bildes. In beiden Kompositionen ist die Landschaft vom höchsten Reiz, besonders bei dem David, wo auch die Luftperspektive vorzüglich gelungen ist. Das landschaftliche Element — das hat die Ausstellung auf's Neue bestätigt — bildet überhaupt einen der hervorstechendsten Züge in Führich's Kunst. Kein andrer Meister der „neu-deutschen" Schule kann sich darin mit ihm messen.

Die meisten der übrigen Oelbilder können nur ein historisches Interesse beanspruchen. Ganz merkwürdig sind in dieser Hinsicht die Proben aus der frühen Jugend (Eigenthum der Familie v. Riedel), von denen „Die Geburt Christi" (1819) und „St. Bernardus" (1820) noch der Prager Zeit angehören, während „Hagar und Ismael" (1824) schon den Einfluß der akademischen Antike Füger's, des damaligen Beherrschers der Wiener Schule, aufweist. Gegenüber der trockenen Kälte des letztgenannten Bildes haben die beiden in Prag gemalten Kompositionen immer noch einen gewissen malerischen Reiz, der sie wie der letzte Schimmer einer großen Vergangenheit umgiebt. Freilich ist es ein recht süßlicher

Reiz. In Prag war Joseph Bergler Führich's Lehrer, „ein schwacher Nachtreter Carlo Maratta's, gemengt mit etwas Mengs", wie ihn A. W. Ambros witzig charakterisirt hat. Ein Ant. Manes, Wenzel Markowsky u. A. waren damals Führich's Genossen.

Aus der Zeit von des Meisters römischem Aufenthalt (1826—29) verdient zunächst die Oelskizze zu dem Frescogemälde in der Villa Massimi, „Tancred und Armida" (1829) Erwähnung. Führich war hier bekanntlich die Vollendung des von Overbeck begonnenen Tasso-Zimmers zugefallen. Auf der Skizze ist namentlich die jugendliche Heldengestalt Tancred's, hoch zu Roß, von ergreifender Wirkung. Der Füger'sche Stiefel war glücklich ausgezogen, das spricht aus jedem Zuge der kühn bewegten Komposition.

Aus der römischen Zeit stammen auch die frühsten der ausgestellten Zeichnungen: das jugendlich flotte Selbstporträt, ganz von vorn genommen, mit keimendem Schnurrbärtchen (1827), das köstliche Blatt „Opfer Kain's und Abel's" und die unvollendete „Aussetzung Mosis" (beide 1828), sowie verschiedene andere Skizzen und Studien, welche sämmtlich mehr oder minder deutlich den Einfluß Overbeck's und der Faust-Kompositionen des Cornelius durchfühlen lassen. Oder besser gesagt: welche beweisen, daß Führich an derselben Quelle wie diese, an den Werken der alten deutschen Meister, vor Allen Dürer's, Gesundheit und Gestaltungskraft geschöpft hatte. Denn sehr bald gewinnt Führich seinen eigenen, von Cornelius und Overbeck verschiedenen Stil. In den Blättern zu Tieck's Genovefa, die uns in den sauber ausgeführten Original-Federzeichnungen vorliegen (1831—33), tritt derselbe schon bestimmt hervor. Es mag hier an die Besprechung erinnert werden, welche Franz Kugler diesen Zeichnungen 1832 (Gesellschafter, Beiblatt Nr. 1 ff.) zu Theil werden ließ. Sie ist das Wärmste und Beste, was darüber gesagt worden ist: „Wenn wir die Gestalten" — so beginnt Kugler — „welche Führich uns in seinen Bildern vorüberführt und zu denen wir uns auf eigne Weise hingezogen fühlen, näher und aufmerksamer betrachten, so erkennen wir in ihnen bald alte und liebe Bekannte; es ist der deutsche Charakter, dessen Stempel ein jedes seiner Bilder trägt. Sie sind deutsch-fromm und ernst, deutsch-tiefsinnig und kindlich, deutsch-phantastisch und auch der deutsche Humor klingt zuweilen mit hinein; — Richtungen, die wir aus den Bildern z. B. von Albrecht Dürer gar wohl kennen. Und wenn die Gestalten, welche aus dem Gemüth des wahren Künstlers hervorgegangen sind, — für einen solchen aber halte ich Joseph Führich — wie in einem klaren Spiegel sein Inneres erschauen lassen, so müssen wir dem Zeichner der oben genannten Bilder in herzlicher Liebe gewogen werden". Es ist ein Genuß, die eingehende Beschreibung der Bilder, welche Kugler diesen Worten folgen läßt, nachzulesen (Kl. Schr. III, 9 ff.). Unsere kunstforschende Jugend, welche aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit in der Regel nur blasirte Geringschätzung für das Schaffen der Gegenwart zu schöpfen weiß, kann daraus lernen, wie ein wirklicher Historiker seine Zeit studirt und würdigt.

Die weitere Entwickelung Führich's als Zeichner — und das blieb er vorzugsweise — ging in stetig aufsteigender Linie. Von einer Erschlaffung ist nichts zu spüren; noch weniger von einer Koncession an die Strömungen des Geschmacks. Wir heben aus der Menge der Blätter zunächst einige der weniger bekannten, zum Theil unvollendeten Cyklen religiösen Inhaltes hervor: „Die Herrlichkeiten Mariens" (Entwurf für ein Altarwerk), „Bilderkreis aus dem Kirchenjahre", mit einigen wundervollen Scenen der „Erwartung" (des Erlösers durch Heidenthum und Judenthum, des Bräutigams durch die klugen Jungfrauen, welche die Pforte bekränzen), dann den figurenreichen Bildercyklus aus der Legende des heil. Wendelin (1871), der in manchen Zügen an die kürzlich von Petrak gestochenen herrlichen Zeichnungen zum „Verlorenen Sohn" erinnert, welche ebenfalls ausgestellt sind und wohl den Glanzpunkt der ganzen Sammlung bilden; endlich der (wie die Blätter zur Genovefa) von dem Meister selbst radirte „Triumph Christi" (Eigenthum des Herrn v. Lanna in Prag). — Von Einzelblättern religiösen Inhalts müssen genannt werden: vor Allem die Fragmente eines „Jüngsten Gerichts", getuschte Federzeichnungen von bewundernswerther Sicherheit des Vortrags, offenbar unter dem Einflusse des Studiums der Werke Signorelli's und Michelangelo's entstanden, mit Ringergruppen von Teufeln und Verdammten, deren sich Keiner von jenen Beiden zu schämen brauchte; dann die schöne Bleistiftzeichnung: „Ave maris stella" (1837), mit zwei grandiosen Engeln, welche die Himmelsthore aufstoßen, damit Maria, in der Glorie thronend, als leitender Stern den unten im Schifflein Dahinsteuernden sichtbar werde; ferner die hochpoetische Komposition: „Engel verkünden den Hirten die Geburt des Heilandes", merkwürdig wegen des Eindrucks einer blendenden Lichterscheinung, der ohne jedes malerische Mittel, nur durch die Gruppirung und den Ausdruck der Figuren erzielt ist; endlich der durch Petrak's Stich bekannte „Nehemias" (Eigenthum der Frau Gräfin F. Fries).

Wenn der Künstler schon in diesen, dem christlichen Glaubenskreise entnommenen, Kompositionen sich seine Phantasie nie durch das Dogma verkümmern läßt, so bewegt er sich vollends frei und selbstschöpferisch in den angrenzenden Gebieten der Allegorie und der Illustration dichterischer oder historischer Scenen. Wahrhaft weihevoll ist die Darstellung der „Poesie". — Eine Komposition von überraschender Originalität ist ferner die Gruppe

der „Künste im Dienste der Kirche“; sie sitzen um einen Altar herum, theils auf den Stufen, theils am Boden, emsig mit Zirkel und Stift beschäftigt. — Eine gezeichnete Romanze möchte ich die „Kreuzfahrer“ nennen, die im hohen Waldgebirg von der in der Ferne noch sichtbaren Burg an einem Einsiedler vorüberziehen, der sie mit frommem Zuspruch grüßt. Es ist nur eine schlichte Umrißzeichnung, in Bleistift zart hingehaucht; aber eine ganze Welt andachtsvoller Stimmung liegt in diesen tief empfundenen Linien. — Schon wegen der Vergleichung mit Kaulbach's bekannter Illustration ist die Skizze zu einem Oelbilde „Macbeth und die Hexen“ beachtenswerth. Ich stehe nicht an, Führich's Komposition hoch über die seines berühmten Rivalen zu stellen. Sie giebt mit den einfachsten Mitteln die wild phantastische Scene ergreifend wieder. Auch hier fällt die Landschaft schwer in's Gewicht. Führich läßt Macbeth und Banquo einen weithin gewundenen Pfad am Meere hin reiten. Da treten ihnen die Schicksalverkünderinnen in den Weg. Die Rosse scheuen; ein Sturmwind geht über das Gefild, und Wolken, Felsen, bewegtes Meer und Figuren — Alles wirkt zusammen zu einem Eindrucke von finsterer Großartigkeit.

Wie eine reizende Novelle, der es freilich auch nicht an ergreifenden und rührenden Zügen fehlt, sehen sich dagegen die zehn Blätter „Aus dem Leben“ an, welche der Meister voriges Jahr auf Bestellung des Herrn Alphons Dürr in Leipzig gezeichnet hat, und die wir recht bald durch den Holzschnitt vervielfältigt zu sehen hoffen. Daß dem allgemein menschlich gehaltenen Bilderkranze da und dort ein persönlich erlebter Zug eingeflochten ist, lehrt schon das Titelblatt. Da sehen wir den Künstler, in den Anblick einer auf der Staffelei stehenden Madonna versunken, auf einer Bahre sitzen, an die sich eine Wiege lehnt. Wir haben es hier nicht nur mit einer naheliegenden Symbolik zu thun, welche in unsrer ersten und letzten Ruhestätte Anfang und Ende des Lebens zusammenknüpft. Führich's Vater war in seiner Art auch „Künstler“, wie wir wissen. (Zeitschr. 1868, S. 182). Er verstand es, Truhen, Schränke und Kinderwiegen mit schönen bunten Farben lustig anzustreichen und wie er diese freundlichen Begleiter des Lebens mit allerhand kunstvollen Ranken und selbst Engelsköpfen versah, so malte er auch Krucifixe und ernste Todessymbole auf die Särge. Gewiß hat der Sohn an diesen Ursprung seiner Kunst — denn er half dem Vater fleißig bei seinem Anstreichergeschäft — durch das sinnige Bild erinnern wollen.

Den räumlich größten Theil der Ausstellung bilden vierzehn Kartons zu Führich's Malereien in der Lerchenfelderkirche. Wenn ich nicht irre, schmückten diese grandiosen Kompositionen früher die Wände der Führich-Schule in der k. k. Akademie. Es wäre zu wünschen, daß die Anstalt sie von ihrem ehemaligen Lehrer zurückgewänne, um sie in den geräumigen Sälen des neuen Akademiegebäudes dem Studium der Jugend und der Nachwelt zu erhalten. Zu dem Hauptbilde an der Chorschlußwand ist, außer den Kartons von zehn Einzelgruppen, auch die Farbenskizze ausgestellt. Unter den einzelnen Figuren möchte ich dem vom Rücken gesehenen, vor dem Altar knieenden Engel den Preis geben. Eine schöner bewegte Gewandfigur hat die moderne deutsche Monumentalmalerei kaum hervorgebracht. Wann wird sich endlich einmal ein Wiener Kunstverleger, ein Verein, oder eine Behörde — sei es eine staatliche oder kirchliche — finden, welche von diesen Wandgemälden Führich's und seiner Genossen eine würdige Publikation veranstaltet? —

Zum Schlusse sind wir dem großen Gypsmodell eines Maria-Theresia-Denkmals, welches die Bildhauer Costenoble, Silbernagel und Wagner im Künstlerhause aufgebaut haben, einige Worte der Anerkennung schuldig. Das Modell verdankt seine Entstehung der Konkurrenz mit einer Konkurrenz. Wie die Leser wissen, wurden die Bildhauer Benk, Prof. Kundmann und Prof. Zumbusch zur Preisbewerbung um das Denkmal der großen Kaiserin eingeladen, welches zwischen den beiden neuen Hofmuseen errichtet werden soll. Man war in Künstlerkreisen unzufrieden mit dieser „beschränkten“ Konkurrenz. Ich will mich in den müssigen Streit über die beste Art solcher Künstlerwettstreite, mit deren Erforschung unser Reichsrath sogar eine Weile sich beschäftigen zu wollen Miene machte, nicht weiter einlassen; genug, — dem Unmuth über die Exklusivität mag der vierte Entwurf, den wir im Künstlerhause sehen, seinen Ursprung verdanken. Der Zorn soll gar kein schlechter Beistand beim Zeugungsakte sein, wenn man dem arabischen Spruche Glauben schenken darf. Auch in diesem Falle hat er wenigstens zu keiner Mißgeburt geführt. Der Entwurf der genannten Künstlertrias hat alle guten Eigenschaften der Wiener Schule: Leben, kraftvollen Bau und eine gewisse dekorative Wirkung, die wir nun einmal von den öffentlichen Denkmälern in erster Linie verlangen müssen. Der Aufbau des in kolossalen Dimensionen gedachten Monumentes stellt sich folgendermaßen dar: Maria Theresia sitzt im Kaiserornat, mit der Linken das Scepter aufstützend, auf dem Throne und hält in der rechten Hand eine Schriftrolle (mit der „pragmatischen Sanction“). Der oblonge Sockel besteht aus zwei Stockwerken; das obere, auf dem der Thron ruht, ist zwischen den vier sich ausbauchenden Eckvoluten mit Hochreliefs umgeben, welche die Wirksamkeit der Kaiserin und ihre Zeit in den hervorragenden Männern der Epoche schildern; das untere, weit vorspringende Stockwerk trägt auf den Ecken die Reitergestalten der vier Hauptfeldherren der Theresianischen

Zeit (Daun, Laudon, Traun und Khevenhüller). Der Sockel ist in Granit, alles Andere in Bronze gedacht und für dieses Material gut berechnet. Das Wirkungsvollste an der ganzen Komposition sind jedenfalls die vier, auf stolzen Rossen dahersprengenden Reiter, ebenso lebendig wie echt plastisch bewegte Gestalten. Am wenigsten entspricht die Hauptfigur den Ansprüchen an eine feinere Charakteristik und ideale Würde der Auffassung. Das eigentlich Persönliche, blitzartig Zündende fehlt überhaupt dem ganzen Entwurf. Daran mag doch wohl die Thatsache schuld sein, daß es eben nicht das Werk eines Einzelnen, der Erguß einer frei waltenden Künstlerphantasie, sondern vielmehr eine durch die Umstände hervorgerufene Kompagnie-Arbeit ist, was wir hier vor uns haben. Dem tüchtigen Streben der begabten und rührigen Meister soll dadurch ihr Verdienst nicht geschmälert werden. Wir fürchten jedoch, daß ein wirklicher Erfolg ihr Werk nicht krönen wird.

Ueber die Preisbewerbung der drei offiziellen Konkurrenten läßt sich noch nicht berichten, da die bereits tagende Jury dieselben dem Publikum noch eifersüchtig vorenthält. Also ein anderes Mal davon!

P. F.

Korrespondenz.

Paris, Mitte März 1875.

Die Jury für die Prüfung der im „Salon“ dieses Jahres auszustellenden Werke hat sich an die Arbeit gemacht. Es ist fürwahr keine geringe Mühe für die Herren Preisrichter, 8000 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen u. s. w. mit scharfem Auge zu prüfen, zu klassificiren und sich über deren Annahme auszusprechen, ohne gar viel Proteste hervorzurufen. Proteste giebt es immer und wird es immer geben, so lange eine Jury besteht, die sich nicht bequemen will, Alles mit geschlossenen Augen anzunehmen, was ihr angeboten wird. Daß jeder Künstler überzeugt ist, daß die paar Fuß oder Ellen Leinwand, die er auf dem Rücken des stämmigen Auvergnaten nach den Champs Elysées geschickt hat, ein Meisterwerk enthalten, wird Niemanden wundern, ebensowenig wie die Ausbrüche des Unmuthes, welche das Retourschreiben begrüßen, mit welchem der Betreffende höflichst aufgefordert wird, besagtes chef d'oeuvre zurückzunehmen. Glücklicher Weise haben die „verkannten Genies“, die Opfer des „Koteriegeistes“ sich selbst gerichtet, indem sie vor einigen Jahren die Unvorsichtigkeit begingen, eine Extra-Ausstellung ihrer Gemälde zu unternehmen, die sie ohne viel Ziererei l'exposition des refusés, die Ausstellung der Abgewiesenen, nannten und die ihren Sitz in einer Holzbude gegenüber dem Industriepalast aufgeschlagen hatte. Eine Wanderung durch diese ungeweihten Hallen zeigte, daß vielleicht mit einigen Ausnahmen, die ja nur die Regel bestätigen, die Strenge der Jury vollständig gerechtfertigt war. Der Versuch, eine solche Anti-Exposition vor zwei Jahren wieder in's Leben zu rufen, mißglückte und stimmte den Ton der allgemeinen Entrüstung der Refusés nach um etwas herunter. Ich möchte aber deshalb, weil die meisten Reklamationen der Maler ungerechtfertigt sind, durchaus nicht zu einem Panegyrikus der „Juroren“, wie man in Wien sagt, mich hinreißen lassen. Es ist unleugbar, daß in manchen Fällen die Jury sich in ihrem Urtheil über die ihrem Gutachten unterzogenen Werke viel mehr auf den Standpunkt einer gewissen Schule als auf den Standpunkt der Kunst stellte. Die Leidenschaft, mit welcher in Frankreich jeder Maler die Richtung, welcher er angehört, zu vertheidigen pflegt, jene Leidenschaft, die immer zur Exklusivität führt, sobald die verschiedenen Schulen einander entgegenstehen, muß auch im Geiste der Preisrichter einige Spuren hinterlassen haben. Man begreift es, daß sie Mühe haben, sich gegen diese Anfälle glühender Parteisucht zu vertheidigen, aber das ist ja eben ihre Pflicht. Die Parteilichkeit, die so oft zu konstatiren ist, als in dem Preisrichterkollegium eine Schulrichtung entschieden vorherrscht, äußert sich jedoch vielmehr durch unbefugte Zulassungen als durch ungerechtfertigte Abweisungen. Wie oft mag nicht in den Besuchern — und sie zählen nach Tausenden, — die durch den „Salon“ wandern, bei manchem Gemälde, welches weit hinter den Schranken der Mittelmäßigkeit zurückblieb, die Bemerkung aufgestiegen sein: „Du gehörst nicht hieher, sondern vielmehr in den Salon der Refusés“. Und hätten die schlecht hingeworfenen Farben die Gabe der Sprache besessen, so hätte das bekrittelte Gemälde antworten dürfen: „Ich bin kein Meisterwerk, habe nichts Besonderes an mir, aber ich bin à la mode und gehöre zur Schule des Herrn X, des Herrn Y, des Herrn Z.“ Auf die Gefahr hin, vielleicht einige der vielen Säle des palais de l'industrie zu sperren oder an den Wänden einige Lücken bestehen zu lassen, sollte die Zahl der Erwählten noch mehr beschränkt, sollten abgesehen von der Modefrage nur solche Bilder zugelassen werden, welche sich wirklich der Vollkommenheit nähern. Es gehört aber zur Ueberlieferung, die größtmöglichste Anzahl Bilder zuzulassen, um der Welt durch die quantitativen Leistungen der französischen Malerei zu imponiren.

Eine andere Frage, die fast alle Jahre aufgeworfen wird und nur Unzufriedenheiten erzeugt, ohne daß man Allen ganz gerecht werden kann, ist die Frage der „Moralität“ der zuzulassenden Bilder. Es ist schwer, diese heikle Frage zu lösen. Jedesmal, wenn ein Bild, wie Manet's „Frühstück auf dem Grase“, wegen Immoralität zurückgewiesen wurde, gab es endlose Debatten über die Grenzpunkte, wo ein Bild unmoralisch zu werden beginnt und

moralisch zu sein aufhört. Man rief damals den Preisrichtern zu: „Wenn ihr schon so spröde seid, müßt ihr alle Körperstudien, alles Nackte von einer Ausstellung weglassen.“ Einer der Preisrichter vertheidigte diesen und einige andere Beschlüsse ganz vernünftig, indem er es für unnütz erklärte, sich von dem einen Extrem in's andere zu stürzen, und bewies, daß für jeden Menschen, der nicht nur mit gesunden Augen, sondern auch mit gesundem Sinne und unverdorbenem Gemüth urtheilt, es einen Unterschied zwischen Körperstudium, Versinnlichung des Schönen und obscönen Bildern giebt. Diese Argumentation aber überzeugte nicht viele, umsomehr da solche Bilder, gegen welche alle Welt laut protestirt, wenn sie an die Oeffentlichkeit gelangen, einen großen Reiz ausüben. Was man aber dagegen einwenden mag: der oben erwähnte Unterschied ist leicht zu fassen, die Scheidewand liegt in dem idealen Zuge, welcher bei einigen nackten Kompositionen fehlt und andere trotz der Kühnheit derselben gleich einem Nimbus gegen den Vorwurf der Obscönität schützt. Wie man versichert, wird die heurige Jury sehr wenig prüde sein und Alles zulassen, ohne um die Motive, welche von mancher Seite mit Beredsamkeit geltend gemacht werden, sich zu kümmern.

Da gab es ferner vor einiger Zeit eine interessante Polemik wegen Zulassung von Anachronismen in historischen Gemälden. Unsere Maler allerdings lassen sich nicht mehr die Naivitäten zu Schulden kommen, welche die Meister der Renaissance bewogen, die Apostel in die Fischertracht des 16. Jahrhunderts zu stecken, die römischen Soldaten, die Christus zum Kreuze führten, mit der Rüstung eines riesigen Sforza oder der Lanzknechte zu bekleiden und die Tafel der Hochzeit von Kana mit Gästen im Kostüm der genuesischen oder venezianischen Nobili zu garniren. Obwohl Judith und Holofernes alle Jahre ein Paar moderne Apelles zu einem sattsam bekannten Stoffe begeistern, so wird es keinem einfallen, vor der Thüre des Zeltes, in den die heldenmüthige Jüdin den Heerführer in der bekannten Weise enthauptet, eine Kanone abbrennen zu lassen. Aber ein scharfsinniger Besucher des vorjährigen Salons hat entdeckt, daß man dem heiligen Antonius in der Wüste einen Oktavband auf das Holzscheit legte zu einer Zeit, wo die Buchdruckerkunst lange noch nicht erfunden war. Der nämliche, das Graswachsen hörende Aristarchus hat bemerkt, daß in einem anderen Bilde die Salome den Kopf des heiligen Johannes auf einer bronzenen Schüssel präsentirt, deren Verzierungen im Geschmacke der Periode Louis XV. ausgeführt sind. Daher ein tüchtiger Rüffel den Urhebern dieser Anachronismen und ein Wink an die Jury, sich solchen Verletzungen der historischen Treue zu widersetzen. Wenn auch dieser Wink nicht beachtet wird, so zeigt die angeführte Thatsache dennoch, daß die Sammlungsmanie, welche sich vieler Maler bemächtigt hat und ihre Ateliers in fast ebenso viele archäologische Museen umwandelte (einige behaupten, es wären Trödelbuden), keinen ernsten Grund hat.

Als die drei Gattungen, welche voraussichtlich in dem diesjährigen Salon am meisten vertreten sein dürften, ist es erlaubt, die Landschaftsmalerei, die Porträtmalerei und die Schlachtenbilder anzuführen. Im letzteren Genre hat sich bekanntlich seit dem Kriege und unter der direkten Inspiration der Ereignisse eine eigene Schule gebildet, welche einige bemerkenswerthe Leistungen aufzuweisen vermag und an deren Spitze sich die Herren Berne-Bellecour und Detaille befinden. Der wirkliche Chef dieser Schule könnte Meissonier genannt werden. Seine „Hauptwache“ und ähnliche Bilder sind eigentlich die Typen, welche den neuen Kriegsmalern als Vorbilder dienten. Die einzelnen Umstände, die richtige Wiedergabe der Physiognomien stehen den betreffenden Malern viel höher als der allgemeine Stil und die mit ihren Werken zu erzielende Wirkung. Es ist gerade das Gegentheil der großen Napoleonischen Periode, in der die Darsteller der Siege des ersten Empire sich stets bemühten, einer Aktion den Gesammteindruck abzugewinnen, während die neue Schule sich in der Wiedergabe der einzelnen Episoden gefällt. Baron Gros und Vernet, die Vertreter der älteren Epoche, waren auf der Leinwand Strategen, sie wußten einen Schlachtplan mit der Farbe zu veranschaulichen, und ihre Soldaten marschiren in Reih' und Glied auf, als hätte das geübte Auge eines Marschalls des gewaltigen Feldherrn sie Revue passiren lassen. Das Raumverhältniß war für die Maler jener Epoche kein Hinderniß, waren ihnen doch die endlosen Galerien des Palastes von Versailles zugesprochen worden. Sie malten auch keine „bons hommes“, keine minuskulen gardes français oder zwerghaften Musketiere. Ihre Kunst schuf Männer, wirkliche Soldaten, wettergebräunte, martialische Gestalten, deren Anblick bis auf den heutigen Tag uns die verschiedenen Typen der kaiserlichen Armee erhalten hat und auf lange diese Grenadiere, diese in Eisen gehüllten Kürassiere und Karabiniers erhalten wird. Es ist jedoch zweifelhaft, ob von den vielen Gemälden, welche den 1870er Ereignissen gewidmet wurden, eine einzige wirklich ausgeprägte Figur, ein Mobil- oder Nationalgarde-Typus aufzufinden wäre, der für die Zukunft z. B. die Pariser Belagerung verkörpern wird, wie jener in seinen weißen Mantel gehüllte, mühsam sein Pferd dahinschleppende Kavallerist, der die wahrhafte Personifikation des Rückzuges von 1812 ist, und jener auf sein Gewehr gestützte Grenadier beim Wachtfeuer, aus dem die ganze Epoche von Austerlitz herausblickt. Ebensowenig kann man in den Schlachtenbildern einen aufrichtig martialischen Zug erkennen. Der Grund ist ein so einfacher und springt so sehr in die

Augen, daß man sich gewissermaßen schämt, den zum Gemeinplatz gewordenen Ausspruch der Kunstkritiker seit 1872 zu wiederholen, daß die Schlachtgemälde in Auffassung, Durchführung, Wahl des Stoffes und Gruppirung der Personen eigentlich nur Genrebilder sind.

Doch konnte man bereits voriges Jahr eine Tendenz wahrnehmen, die darauf ausging, sich der alten kriegerischen Schule zu nähern und gleichzeitig auch mit dem Platze nicht zu geizen. Da hatte z. B. Detaille's Bild, welches den Einmarsch französischer Kürassiere in ein von den Deutschen besetztes Dorf unter dem aus den Häusern herauslodernden Kreuzfeuer darstellt, schon mehr Stil. Man fühlt, daß die Absicht des Malers nicht gewesen ist, eine bekannte Persönlichkeit mit täuschender Aehnlichkeit in die Aktion hineinzusetzen oder der Landschaft einen pittoresken Anstrich zu verleihen oder gar mit Genauigkeit das Innere einer bombardirten Wirthsstube oder einer Casematte wiederzugeben. Die Absicht des Malers war offenbar, die fürchterliche Situation eines Straßenkampfes zu schildern, und die ruhige gleichgiltige Miene der Reiter, welche, ohne einen Mundwinkel zu verziehen, den Feuerregen aushalten, ist meisterhaft getroffen. Jeder Reiter hat zwar seine Physiognomie, aber in allen Gesichtern spiegelt sich dieselbe Situation, dasselbe trotzige Gefühl des Widerstandes gegen die dräuende Gefahr. Ein neues Bild des Herrn Detaille wird, wie man versichert, einen neuen Fortschritt in der gegebenen Richtung zeigen.

(Schluß folgt.)

Konkurrenzen.

Dresdener Theatervorhang. Man schreibt der Augsb. Allg Zeitg. aus Dresden: „Die Ausstellung der Entwürfe für den Hauptvorhang des im Bau begriffenen Hoftheaters beschäftigt unablässig die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. Bis jetzt haben sich die wenigsten bis zu einem klaren Eindruck durchzuarbeiten vermocht, was nun so begreiflicher ist, da mehr als 60 Entwürfe um die Palme ringen und fast jeder derselben das Ergebniß einer eigenen Auffassung der zu lösenden Aufgabe ist. Die meiste Gunst erwerben selbstverständlich die von tüchtigen Koloristen ausgegangenen Entwürfe. Makart's Pinsel*) scheint sich in einem derselben auf kaum verkennbare Weise zu verrathen, und wenn die Stimmung des Bildes die unheimliche Schwüle aller Schöpfungen dieses Meisters auch nicht verläugnet, so gesteht man sich doch willig, daß hier in koloristischer Beziehung das denkbar Prächtigste geleistet ist. Mehr auf durchdachte und figurenreiche Komposition ist in zwei anderen Werken der Accent gelegt, das eine — wohl schon in Berlin ausgestellt — so heißt es von Wislicenus, das andere, wie man glaubt, von Prof. Grosse. Beide Arbeiten sind in hohem Grade verdienstvoll, ohne daß damit gesagt sein soll, daß sie für den Zweck, dem sie dienen, höher zu stellen sind, als jener vorerwähnte Entwurf oder auch als einer oder der andere der jetzt in der Menge noch unbeachtet gebliebenen. Verehrer des 2. Theils von Goethe's Faust werden freilich vor allem durch den Entwurf befriedigt werden, welcher, wie erwähnt, dem Meister Wislicenus zugeschrieben wird, denn hier kommen als Hauptfiguren des Vordergrundes, so Faust, wie Helena und Mephistopheles zur Geltung — zu allabendlich wiederholter Augenweide aber vielleicht doch ein zu viel des Guten. — Daß hier die Qual hat, wer die Wahl hat, werden die Kunstrichter noch genugsam erfahren, zumal der größere Theil des Publikums sich noch mit Wehmuth des beim Brande des alten Hoftheaters zu Grunde gegangenen, von französischen Künstlern gemalten, einfachen, aber wunderbar schönen Gardinen-Vorhangs erinnert, und zwar nicht, ohne die Frage daran zu reihen: dürfen denn das Auge und der Geist schon vor dem Beginne der theatralischen Aufführung mehr als oberflächlich in Anspruch genommen werden, und bauen und schmücken wir überhaupt unser neues Haus nicht lieber mit einiger Rücksicht auf die herkömmliche kurze Dauer aller solcher Häuser?" — Und in einer zweiten Korrespondenz: „Das Endergebniß des Konkurrenzausschreibens für den Hauptvorhang unseres neuen Hoftheaters wird höchstwahrscheinlich folgendes sein: der Entwurf, welcher Makart's Vaterschaft in jeder Hinsicht offenbart, wird den ersten Preis erhalten; dem Entwurf, dessen Schöpfer man, wohl mit gleicher Untrüglichkeit, in Hermann Wislicenus gefunden zu haben glaubt, wird der zweite Preis zuerkannt werden: demjenigen endlich, der von dem Professor der Dresdener Kunstakademie Franz Theodor Grosse herrühren soll, wird zwar nur der dritte zufallen, seinem Einsender wird aber der Auftrag ertheilt werden, den Entwurf mit gewissen Veränderungen zur Ausführung zu bringen. Die hohe Forderung, welche an die Ausführung des erstgenannten Entwurfs geknüpft worden ist, macht leider dieselbe für unser Theater unmöglich. Beiläufig erwähnt, wird das neue Dresdener Hoftheater hinsichtlich der räumlichen Ausdehnung unter den Theatergebäuden des europäischen Festlandes unmittelbar nach der Neuen Pariser Oper rangiren. Letztere hat nämlich 11,237 Quadratmeter Bodenfläche und 428,666 Kubikmeter Rauminhalt; diesen Größenverhältnissen entsprechen bei unserem Hoftheater die Zahlen 5600 und 139,800. Dann folgt das große kaiserliche Theater in St. Petersburg mit 4559 Quadratmeter Bodenfläche und 114,288 Kubikmeter Rauminhalt, und das Münchener Hoftheater mit 4502 Quadratmetern und 129,480 Kubikmeter."

*) Vergl. dagegen das Resultat der Konkurrenz Sp. 415 u. 416. A. d. R.

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipziger Kunstauktion.

Von dem Zeitpunkt an, da sich in Deutschland ein regeres Interesse für den Kupferstich und alle Arten des Kunstdrucks bemerkbar machte, besaßen Jahrzehnte lang die von R. Weigel in Leipzig veranstalteten Kunstauktionen einen wohlverdienten europäischen Ruf. Während man früher oft die seltensten Kunstblätter verschleuderte, weil es in der Regel an guten Katalogen fehlte, machte es sich R. Weigel zur Aufgabe, die Verzeichnisse der zu verauktionirenden Kunstwerke auf Grund der Wissenschaft und Kunstforschung auf der Höhe der Bedürfnisse der Kunst und des Kunstsammlers zu halten, wodurch auch wieder die Kunstwissenschaft gefördert und der Sammelgeist belebt wurde. Nach dem Absterben R. Weigel's übernahm Dr. Andresen, der bereits längere Zeit im Auktionsgeschäfte Weigel's thätig gewesen und mit demselben vertraut war, dasselbe von den Erben, führte es aber nicht lange Zeit hindurch, da ein schneller Tod ihn dieser Thätigkeit und der Kunstwissenschaft entriß. Nun kam das Kunstauktions-Komptoir in den Besitz des allen Kunstsammlern nah und fern wohlbe-

kannten Leipziger Kunsthändlers C. G. Börner, der, wie der eben veröffentlichte letzte Katalog nachweist, am 19. April bereits seine sechzehnte Auktion veranstalten wird. Man muß es Börner nachsagen, daß er nichts unterläßt, um seine Kataloge auch für die fernen Kunstfreunde brauchbar zu machen. Wie schon die äußere Erscheinung, Druck und Papier, einen wesentlichen Fortschritt bekunden, so ist auch der Inhalt und die Form der Kataloge so vorzüglich geordnet, daß nicht allein der Sammler eine richtige Vorstellung der gebotenen Kunstschätze in ihnen erhält, sondern auch der Kunstforscher sie mit voller Sicherheit als ein Repertorium der graphischen Künste verwerthen kann. Sie enthalten die richtige Bezeichnung des Künstlers und des Blattes, genaue Angaben über die Abdrucksgattung und Erhaltung. Es ist besonders lobend hervorzuheben, daß neue, bis jetzt unbeschriebene Abdruckszustände näher beschrieben und genau angegeben werden. Daß Börner bei der Verfassung seiner Kataloge auch die ganze einschlagende Kunstliteratur in Betracht zieht und auf dieselbe bei einzelnen Künstlern hinweist, versteht sich von selbst.

Wenn wir nun den sechzehnten, jetzt eben erschienenen Katalog etwas genauer betrachten, so finden wir zunächst eine Neuerung, die nur zu loben ist. Wo ein Blatt eine Unterschrift trägt, da wird diese vorangestellt und eine kurze Beschreibung der Darstellung hinzugefügt. Der Katalog umfaßt eine reiche Sammlung von Kunstblättern, die besonders heutzutage viel gesucht und gut bezahlt werden. Eine starke Einseitigkeit wird ihm gerade bei vielen Sammlern einen besonderen Werth verleihen; er enthält nämlich in seiner ersten Abtheilung meist Blätter französischer Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts. Die besten Kompositionen eines le Brun, Mignard, Poussin ꝛc. sind in den Stichen der vorzüglichsten Meister vertreten. Die Auswahl unter den historischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen ist eine reiche, aber noch reicher vertreten sind die Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben, die pikanten, graziösen und galanten Blätter nach Boucher, Greuze, Lancret, Chardin, Watteau ꝛc., die uns so beredt und verführerisch das französische Leben des 18. Jahrhunderts schildern. Von holländischen Malern werden Berghem, Wouwerman, Teniers ꝛc. durch viele und meisterhafte Blätter französischer und holländischer Stecher repräsentirt. Wenn wir im Porträtfache auf die Werke eines Masson, Chereau, Edelinck, Drevet, Nanteuil hingewiesen, auf die schönen Hauptblätter eines Strange, Wille und Woollet und auf das reiche und kostbare Werk des G. F. Schmidt aufmerksam gemacht haben, so ist damit keineswegs der reiche Inhalt des Katalogs erschöpft, wohl aber das Schönste des Schönen wenigstens erwähnt worden.

Die zweite Abtheilung enthält Blätter polnischer Künstler, auf Polen bezügliche historische Darstellungen und Bildnisse. Auch in dieser Abtheilung ist viel Seltenes und Kostbares enthalten; wir brauchen die Kunstfreunde kaum besonders zu einer fleißigen Durchsicht der 300 Nummern zählenden Sammlung einzuladen. Auch die dritte Abtheilung, welche viele interessante, zum Theil seltene Kupferwerke enthält, ist wegen ihrer Reichhaltigkeit an Galeriewerken und Handzeichnungs-Nachbildungen der Aufmerksamkeit der Kunstsammler sicher. J. E. W.

Zeitschriften.

L'Art. No. 13.
Ch. Vanloo et sa famille, von P. Rioux-Maillou (Mit Abbild.) — Un coup d'oeil sur l'art italien moderne, van A. Róndani. — La caricature anglaise contemporaine, von V. Champier (Mit Abbild.) — Catalogue des estampes de la Marq. de Pompadour, von E. Véron (Schluss. Mit Abbild.) — Histoire de l'art en France d'après les manuscrits, von Ch. Desmaze. — Le genre et l'aquarelle au dernier salon de la „Royal Academy“ von J. Dubouloz. (Schluss. Mit Abbild.) — Eine Kunstbeilage.

Kunst und Gewerbe. No. 14. 15. 16.
Künstliche Edelsteine. — Die deutsche Goldschmiedkunst des XVI. Jahrhunderts, von Stockbauer.

Auktions-Kataloge.

R. Lepke in Berlin. Versteigerung am 14. April. Berliner Privat-Sammlung von Antiquitäten. 393 Nummern.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Versteigerung am 26. Mai. Die Kupferstichsammlung des Herrn H. F. de la Motte Fouquet, nebst Holzschnitten, Kupferstichen, Radirungen, Zeichnungen etc. aus den Mappen einer grössern Sammlung. 2 Kataloge: 584 und 1096 Nummern.

Inserate.

Bekanntmachung.

In Folge der von dem unterzeichneten Finanz-Ministerium unter dem 23. October vor. Js. eröffneten Concurrenz für die Entwerfung des Hauptvorhanges für das neue Königl. Hoftheater zu Dresden sind im Ganzen 70 Skizzen eingegangen, von welchen indessen 2 wegen verspäteter Absendung nicht zugelassen werden konnten.

Von den zur Begutachtung derselben eingeladenen Sachverständigen, den Herren Oberbaurath Gottfried Semper in Wien, Galeriedirector Professor Dr. Hübner, Director Professor Dr. Hettner, Beide in Dresden, Director Lessing zu Carlsruhe, Director von Piloty in München, Professor Preller in Weimar, Professor Dr. Springer in Leipzig und Professor Anton von Werner in Berlin, wurden zwei, die Herren Professor Dr. Springer und Director Lessing durch Krankheit an der Besichtigung verhindert. An die Stelle des ersteren trat Herr Dr. Jordan, Director der Nationalgalerie in Berlin; Herrn Director Lessing zu vertreten, erklärte sich Herr Director von Kreling in Nürnberg bereit. Derselbe erkrankte aber ebenfalls, und zwar so kurz vor dem für die Preisvertheilung angesetzten Termine, daß die anderweite Einladung eines Sachverständigen unthunlich war.

Von den abgegebenen 7 Stimmen haben nun empfohlen

I. Für den ersten Preis:

Fünf Stimmen den Entwurf Nr. 15 mit dem Motto:

„Providentiae memor“

Eine Stimme den Entwurf Nr. 40 mit dem Motto: „Geläutert zeigt die Kunst dem Blick“ u. s. w.

Eine Stimme endlich den Entwurf Nr. 33 mit dem Motto:
„Gutes und Böses entbrennt zum Kampfe“ u. s. w.

II. Für den zweiten Preis:

Drei Stimmen den Entwurf Nr. 40 „Geläutert zeigt die Kunst ꝛc.“

Je eine Stimme aber die Entwürfe
Nr. 27. „Alles im Menschenleben zeigt hier die Kunst“ u. s. w.,
Nr. 33 „Gutes und Böses entbrennt“ ꝛc.
und
Nr. 42. „Suum cuique“

während eine Stimme zwei Entwürfe Nr. 27. (s. oben) und Nr. 22. „Otium divos rogat“ ohne einem vor dem anderen den Vorzug zu geben, zur Auswahl empfohlen hat.

III. Für den dritten Preis:

haben je eine Stimme die Entwürfe
Nr. 27 „Alles im Menschenleben“ u s. w.
Nr. 31 „Gedenke des unvergeßlichen Alten“ ꝛc.
Nr. 33 „Gutes und Böses entbrennt“ ꝛc.
Nr. 37 „Berlin“ und
Nr. 42 „Suum cuique“,

empfohlen, während wiederum 1 Stimme die beiden Entwürfe
Nr. 15 „Providentiae memor“
und
Nr. 37 „Berlin“

ohne einer vor der anderen den Vorzug zu geben, zur Auswahl vorgeschlagen hat.

Auf Grund des Ergebnisses dieser Abstimmungen hat nun das Finanz-Ministerium mit Allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Königs dem Entwurfe

Nr. 15 „Providentiae memor“ den **ersten** Preis von 5000 Mark,
Nr. 40 „Geläutert zeigt die Kunst“ ꝛc. den **zweiten** Preis von 2000 Mark
und
Nr. 33 „Gutes und Böses entbrennt“ ꝛc. den **dritten** Preis von 1500 Mark

zuerkannt.

Bei der am heutigen Tage vorgenommenen Eröffnung der zu den prämiirten Entwürfen gehörigen Couverts haben sich ergeben als Urheber des Entwurfes Nr. 15:

Herr Professor Ferdinand Keller in Carlsruhe,
als Urheber des Entwurfs Nr. 40:
Herr Professor Hermann Wislicenus in Düsseldorf, als Urheber des Entwurfs Nr. 33:
Herr Professor Dr. Theodor Große hier.

Die zu den übrigen Entwürfen gehörigen Couverts sind uneröffnet vernichtet worden. Die Einsender, welche nicht bereits eine Adresse abgegeben haben, werden ersucht behufs Rücksendung Ihrer Arbeiten, denen die Photographien der prämiirten Entwürfe werden beigefügt werden, eine solche der Ausstellungscommission, zu Händen des Hofraths Dr. Roßmann, Pestalozzistraße Nr. 7. einzusenden.

Dresden, am 31. März 1875.

Königlich Sächsisches Finanz-Ministerium.

von Friesen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

16. April

Nr. 27.



Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die neue Auflage der „Denkmäler der Kunst."*)

Manchem von der älteren Generation stehen die Tage noch in guter Erinnerung, in denen — es sind jetzt gerade drei Decennien her — die ersten Tafeln des von Franz Kugler geschaffenen Denkmäler-Atlas erschienen. Der neu begründeten Disciplin der allgemeinen Kunstgeschichte, welche in Kugler's noch unübertroffenem „Handbuch" die erste zusammenfassende Darstellung fand, wurde damit ein reiches Anschauungsmaterial zur Verfügung gestellt, welches durch seine übersichtliche Anordnung und geschmackvolle Behandlung einen wirklich lebensvollen kunsthistorischen Unterricht erst möglich machte. Wie oft haben wir Lehrer des Faches dankbar der für jene Zeit epochemachenden Erscheinung gedenken hören! Wie mancher Kunstfreund, der jetzt in Photographien und Heliogravuren die Meisterwerke aller Zeiten bequem in seinem Zimmer vereinigen kann, empfing die ersten Anregungen zum Studium der Kunst aus Kugler's — freilich, mit dem Rüstzeuge der Gegenwart verglichen, bescheiden ausgestattetem — Denkmäler-Werk! Und welch ein Abstand lag zwischen diesem und seinem namhaftesten Vorläufer, dem bekannten Sammelwerke Seroux d'Agincourt's! Ganz abgesehen von dem veralteten Standpunkte, den der Letztgenannte unter dem Einfluß einer einseitig klassicistischen Aesthetik den Werken des Mittelalters gegenüber einnahm, waren auch die Grenzen seines Werkes noch sehr enge gezogen. Er behandelte nur die Denkmäler der abendländischen Kunst vom 4.—16. Jahrhundert. Der Orient blieb ganz unberücksichtigt, die klassische Kunst auf wenige Beispiele beschränkt, von der modernen Zeit war nicht die Rede. Dem gegenüber erschien nun in Kugler's Atlas zum ersten Mal die gesammte Denkmälerwelt nach streng historischen Gesichtspunkten repräsentirt, in glücklicher Auswahl, wohldurchdachtem ökonomischen Gleichgewicht und übersichtlicher Aufeinanderfolge. Die allgemeine Kunstgeschichte machte damit gleichsam die Probe an sich selbst; die Anschauung sollte bestätigen, was der historische Geist gefunden hatte. Und bis heute ist man, so großer Fortschritte auch die Einzelforschung sich rühmen darf, in den Grundzügen nicht über den Standpunkt des Urhebers der „Denkmäler der Kunst" hinausgekommen.

Allerdings verfügen wir heute ja über ein ganz anderes, mechanisch weit ausgebildeteres Anschauungsmaterial, als es diese meist in schlichter Umrißzeichnung sich bewegenden Tafeln zu bieten vermögen. Zu dem Farbendruck, dessen sich auch die „Denkmäler der Kunst" ausnahmsweise bedienen, gesellten sich Photographie und Autographie als die jetzt beliebtesten, mit Recht geschätzten Vervielfältigungsmittel. Diese Behelfe dienen jedoch vorzugsweise dem Einzelstudium, ihr Werth beruht auf der Unmittelbarkeit, mit welcher sie das Objekt oder die Zeichnung desselben wiedergeben. In der Bauhütte des Architekten, in der Werkstatt des Künstlers, beim vergleichenden Studium des Forschers werden sie ihre außerordentlichen Dienste leisten, sowie sie für den

*) Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart. Dritte verbesserte und mit ca. 30 Tafeln vermehrte Auflage. Bearbeitet von Prof. Dr. W. Lübke und Prof. Dr. C. v. Lützow. Stuttgart, Ebner u. Seubert. 1875. Qu. Fol. u. 8. Lieff. 1—7.

Kunstfreund und den Touristen die unersetzlichen Auffrischungsmittel der Erinnerung und die Quellen immer neuer, begeisternder Anregung sind.

Aber alledem gegenüber behalten auch für unsere Tage die Tafeln der „Denkmäler der Kunst" ihren Werth. Selbstverständlich einen Werth, der nicht auf der künstlerischen Qualität der einzelnen, in ihnen enthaltenen Bilder, aber auch durchaus nicht nur auf der Quantität der von ihnen gebotenen Anschauungen, sondern vor Allem auf der historischen Anordnung und Uebersichtlichkeit derselben beruht. Die Masse der Darstellungen ließe sich jetzt am Ende auch durch Photographien erreichen, — allerdings nur mittelst eines Kostenaufwandes, über den höchstens ein großes Museum gebietet, — aber die Bedeutung als Lehrmaterial schon deßhalb nicht, weil ja die Photographie nur den ihr erreichbaren momentanen Zustand, keineswegs aber die ursprüngliche Beschaffenheit der Werke wiederzugeben im Stande ist, ganz abgesehen davon, daß für alle streng architektonischen Aufnahmen (Grundrisse, Aufrisse, Schnitte u. dergl.) in den photographischen Ansichten sich ohnehin kein Ersatz findet. Für die Unterweisung in den architektonischen Stilarten sind in jüngster Zeit vielfach Wandtafeln in Gebrauch gekommen; und diese leisten auch für bestimmte Zwecke, besonders in Schulen von bestimmt fachmäßigem Charakter (Bau-, Kunstgewerb-, Zeichenschulen u. dergl.) ihre vortrefflichen Dienste. Ihr Umfang jedoch und die materiellen Schwierigkeiten ihrer Beschaffung — wie kostspielig sind z. B. die noch ziemlich primitiven Versuche, die v. d. Launitz auf diesem Felde gemacht hat, — stecken ihrer Verwendung ziemlich enge Grenzen. Sie sind unentbehrlich, um einem größeren Zuhörerkreise von den Hauptformen der Stile, von den wichtigen Entwickelungsmomenten ihrer Geschichte leicht faßbare, im Gedächtniß haftende Anschauungen zu bieten. Sie versagen aber gegenüber der Masse der Denkmäler, der Vielartigkeit der Erscheinungsformen völlig ihren Dienst. Auch hier müssen übersichtlich geordnete Zusammenstellungen von kleineren Dimensionen an die Stelle treten.

Es wundert uns daher nicht, daß das weitverbreitete Denkmälerwerk Franz Kugler's auch heute noch als ein für das Einzelstudium wie für den Kunstunterricht im Großen unentbehrliches Hilfsmittel sich bewährt. Die Verlagshandlung scheint die Ueberzeugung zu hegen, daß es auch in der Folge nicht so leicht zu ersetzen sein werde. Denn sie hat, wie wir aus den sieben uns vorliegenden Lieferungen der 3. Auflage und aus dem vorausgeschickten Prospekt ersehen, nicht geringe Anstrengungen gemacht, um die „Denkmäler der Kunst" nach Gehalt und Form auf der Höhe der Zeit zu erhalten.

Schon die Tafeln zur alt-orientalischen Kunst weisen eine Vermehrung auf. Die Architektur Assyriens ist vornehmlich auf Grundlage des Place'schen Prachtwerkes in ihren charakteristischen Hauptformen repräsentirt (Taf. 6. A). Die Darstellungen der klassischen Kunst durften im Wesentlichen unverändert bleiben. Von den Emendationen der Benennungen abgesehen (wie z. B. Eirene statt Ino-Leukothea auf Taf. 18. A, Fig. 4) hat nur Taf. 18 eine erwähnenswerthe Aenderung erfahren, in der Hera des Polyklet, welche nicht mehr durch die Juno Ludovisi, sondern durch den farnesischen Kopf des Neapeler Museums repräsentirt erscheint. Sehr beträchtlich sind dann die Zusätze zu den Tafeln der altchristlichen und mittelalterlichen Kunst. Die merkwürdigen Baureste Central-Syriens, der großartige Kuppelbau von S. Lorenzo maggiore in Mailand, die byzantinischen Kirchen von Thessalonich sind nach den Werken von Vogüé, Hübsch und Popplewell Pullan eingehend berücksichtigt; die musivische Malerei der byzantinischen Epoche findet in einer polychromen Tafel ebenfalls ihre besondere Vertretung. Noch reichlicher ist die Baukunst des romanischen und gothischen Stils bedacht; für die Denkmäler Spaniens bot das treffliche Buch von Street, für diejenigen Frankreichs u. A. Revoil's vorzügliche Publikation der südfranzösischen Bauten eine Fülle neuer Anschauungen. Die Tafeln zur deutschen Baukunst des Mittelalters erhielten eine willkommene Ergänzung durch den Farbendruck eines Theils der bemalten Holzdecke in der Michaelskirche zu Hildesheim.

Aber den bei Weitem größten Zuwachs an Tafeln kündigt uns der Prospekt für die Kunst der Renaissance und für die der Gegenwart an. Während die Ergänzungen der früheren Epochen fast ausschließlich der Architektur zu Gute kommen, sind bei denen der neueren Kunst Malerei und Plastik in ausgedehnter Weise mit berücksichtigt. Den drei neuen Tafeln zur Architektur der italienischen Renaissance schließen sich zwei Tafeln italienischer Malerei (besonders zur vollständigeren Charakteristik der oberitalienischen Schulen) und ein Farbendruck nach einem Stück aus Raffael's Loggien an. Die altflandrische Malerschule ist durch eine neu hinzugefügte Tafel mit Bildern Rogier's, Peter Christophsen's, Gerard David's u. A., die altdeutsche durch Werke des älteren Holbein, Zeitblom, Jan Joest, Hans Baldung u. s. w. reichlicher vertreten. Auch die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts, ein Frans Hals, Dirk Hals, Thomas de Keyser, Jan van der Meer von Delft, Brouwer und van der Helst, erheischten nach Maßgabe der neuesten Forschung eine entsprechende Repräsentation. Noch umfassender endlich soll die Ergänzung der Kunst der Gegenwart sein, welcher allein mindestens 15 Tafeln gewidmet sind. Als Zeitgrenze der früheren Darstellungen war das Jahr 1850 eingehalten. Auf den Ergänzungstafeln wird also die Entwickelung des letzten Vierteljahrhunderts, in welche

allein auf architektonischem Gebiete die Neugestaltung zweier moderner Hauptstädte (Wien's seit der Stadterweiterung und Paris' unter Napoleon III.) hineinfällt, zu ausführlicher Schilderung gelangen. Die gährende Bewegung auf allen Gebieten des heutigen Kunstlebens macht allerdings die Auswahl hier zu einer sehr schwierigen Aufgabe, ausschließliche Berücksichtigung des wahrhaft Bedeutenden und Charakteristischen zur ersten Pflicht der Bearbeiter.

Von den beiden Herausgebern war Lübke an dem Werke bereits seit dem Ausscheiden Guhl's mit thätig. Er bearbeitete den 4. Band der ersten Auflage (1856 beendet) und theilte sich dann mit Lützow in die Herausgabe der zweiten (1858). Letzterem, der damals den größeren Theil des Textes übernahm, ist dies Mal die Bearbeitung und zum Theil völlige Neuabfassung des Textes allein zugefallen, während Lübke den der Vervollständigung der Tafeln zu Grunde liegenden Plan entworfen und gemeinsam mit Lützow zur Ausführung gebracht hat. Auf diese Weise ließ sich der einheitliche Charakter des ganzen Unternehmens am besten wahren, und man darf zugleich die Erwartung hegen, daß die mit der inneren Einrichtung, mit den Mängeln wie mit den Vorzügen des Werkes innig vertrauten Herausgeber nichts außer Acht lassen werden, was zur Verbesserung desselben beitragen kann.

Die Ausstattung ist im Wesentlichen der der zweiten Auflage (und der 1864 von Lübke besorgten Volksausgabe) ähnlich. Der Text erscheint, wie damals, getrennt von den Tafeln, nur in etwas größerem Format und eleganterem Druck. Die Eintheilung in Abschnitte ist weggefallen; die Tafeln haben im Text nur die fortlaufenden arabischen Ziffern. Der Druck der Tafeln ist mit aller Sorgfalt ausgeführt, und der Korrektur der Unterschriften, sowie zahlreicher kleiner Unebenheiten in den früheren Darstellungen ist sichtlich die schärffste Aufmerksamkeit zugewendet.

Wir glauben daher zu dem Urtheile berechtigt zu sein, daß das großartig angelegte Werk sich auch fürder seiner Bestimmung würdig erweisen und in seiner verjüngten Gestalt fortwirken werde zur Verbreitung des kunstgeschichtlichen Studiums und echter Kunstliebe.

P. F.

Korrespondenz.

Paris, Mitte März 1875.

(Schluß.)

Das Porträtfach wird hier jetzt in jener eleganten, etwas effektirten, im Ganzen aber gefälligen Manier cultivirt, welche Herr Carolus Duran in die Mode gebracht hat und welche das Glück dieses Malers begründete. Keine einzige Dame aus der Gesellschaft hat oder wird es unterlassen, sich mit der idealen Gruppirung der erforderlichen Accessoires des Herrn Duran malen zu lassen. Er versteht sich aber auch wirklich wie Keiner darauf, das Gesicht einer nicht immer ganz schönen Dame interessant zu machen und der wirklichen Schönheit durch einen geistigen Zusatz eine höhere Signatur aufzudrücken. Man kann auf eine reiche Produktion des Herrn Duran und seiner Nachahmer rechnen. Wetten wir auch, nebenbei bemerkt, darauf, daß es weit eher 2—3 Damen zu Pferde geben wird als eine. Seit dem Erfolge Croizette's, der sprudelnden Künstlerin des Theatre Français in ihrem Amazonenkleide, wollen alle Pariser Merveilleusen sich in ähnlichem Aufzuge abbilden lassen, aber ebenso wenig wie es jedem gegeben ist, im wirklichen Leben nach Korinth zu wandern, ebenso wenig macht sich jede Damengestalt zu Roß, selbst auf der Leinwand.

Die Ausstellung, die jährlich gegen den ersten Mai eröffnet wird und ungefähr bis gegen den 15. Juni dauert, wird, wie bekannt, in dem großen Industriepalast der Champs Elysées abgehalten. Der untere Gartenraum, mit vielem Geschmack eingerichtet, dient für die Ausstellung der Statuen, Standbilder, bronzener und marmorner Arbeiten. In den stattlichen oberen Sälen wird die Malerei untergebracht, und auf der um das ganze Gebäude herumlaufenden Galerie befinden sich die Aquarellen, Kupfer und= Stahlstiche, Zeichnungen, Radirungen u. s. w. Die Einrichtung der Räumlichkeiten zeugte von jeher von einer kundigen Hand, und außerdem ist die Ventilation in den Sälen eine vorzügliche, was an den heißen Sommertagen und bei den vielen Besuchern gewiß nicht zu unterschätzen ist. Das Palais de l'Industrie, welches im Jahre 1855 für die Weltausstellung errichtet wurde und seitdem als bleibendes Denkmal derselben stehen blieb, wurde erst etwa vor 10—12 Jahren zum Refugium des „Salon." Lange Jahre hindurch fanden die periodischen Ausstellungen im Louvre statt, wo sie entstanden waren (1667). Man versuchte inzwischen, sie anderswo unterzubringen, bis das Unternehmen zur Zufriedenheit der Aussteller wie zur Bequemlichkeit des Publikums nach den elysäischen Feldern verlegt wurde. Der Besuch ist jedes Jahr ein enormer und hat seit dem Kriege eher zu= als abgenommen.

Auch abgesehen von dem „Salon" kündigt sich das Frühjahr durch Vorbereitungen zu mannigfachen Ausstellungen an. Die voriges Jahr zu patriotischen oder Wohlthätigkeits=Zwecken veranstalteten Unternehmungen werden auch heuer in anderer Form wiederkehren und voraussichtlich wieder ein zahlreiches, neugieriges und kunstsinniges Publikum anlocken. Die Elsässer Ausstellung im Palais des gesetzgebenden Körpers, die ebenso glanzvoll ausgestattete wie lukrative kunstindustrielle Ausstellung haben einerseits bewiesen, daß die Schaulust

des Publikums durch den „Salon“ nicht hinreichend befriedigt wird, und andererseits, daß es für die Kunstliebhaber neue Horizonte giebt, welche jetzt, da sie einmal eröffnet wurden, nicht mehr einzuschränken oder gar zu verdunkeln sind. Man hat dem Publikum im Laufe des vorigen Jahres in all' die Herrlichkeiten, welche in den Palästen der Geburts- und Geldaristokratie, in den Behausungen der Amateurs und der enragirten Sammler aufgespeichert liegen, Einblick gestattet, und man kann versichert sein, daß die allgemeine Neugierde sich damit nicht zufrieden geben wird. Die Schätze der Privatleute gehören diesen nicht mehr ganz; es erheben sich gewichtige Stimmen dagegen, daß die Meisterwerke, welche theoretisch Gemeingut sein sollten, nur einem beschränkten Kreise Eingeweihter zugänglich bleiben. Wie doch die leidenschaftliche Liebhaberei zu allerhand Theorien und staatsgefährlichen Prinzipien führen kann! Mit der konsequenten Verfolgung dieser Ansicht brächte man ein gutes Stück Sozialismus zu Wege! Glücklicherweise fehlt es an Vorwänden nicht, um die etwas gefährliche Tendenz dieser invasionslustigen Neugierde in ein unverfängliches Gewand zu kleiden.

Ich möchte diese Gelegenheit benutzen, um die Kunstfreunde auf eine Sammlung hinzuweisen, von deren Existenz bisher nur wenig verlautet hat. Ein zweites Stockwerk in der Rue Richelieu beherbergt diese Schätze, auf die mancher Direktor eines öffentlichen Museums neidische Blicke zu werfen berechtigt wäre. Der Besitzer, ein Deutsch-Oesterreicher von Geburt, Herr Spitzer, lebt seit langer Zeit in Paris und beschäftigt sich seit 30 Jahren mit der Sammlung dieser Kostbarkeiten. Zu den reichsten Abtheilungen derselben gehören die Sammlungen von Uhren, von italienischen und französischen Emailarbeiten. Auch an Waffen, geschnitzten Kästen, Truhen u. dergl. findet sich eine staunenswerthe Menge. Von den Rüstungen haben einige bei ihrer Ausstellung gerechtes Aufsehen gemacht. Ich erwähne schließlich noch die zahlreichen Arbeiten in Elfenbein.

Im Hotel Drouot gab es, neben den Sammlungen oder Theilen von Sammlungen, welche dort fortwährend, meistens nach dem Tode ihrer Besitzer, unter den Hammer kommen, zur Abwechselung einmal eine Auktion, die durch keine außerordentlichen Geldbedürfnisse, auch nicht in Folge eines Todesfalles oder aus Spekulationsgründen hervorgerufen wurde. Es war dies der Verkauf einer Anzahl von Gemälden, Radirungen und Federzeichnungen des Malers L. Boulanger. Dieser Künstler gehört bekanntlich zu denjenigen, welche die romantische Bewegung von 1830 auf der Leinwand sekundiren wollten. Er marschirte hinter Viktor Hugo und seinem Anhang in gemessenem Tempo einher, etwa wie der Rekrut hinter dem Korporal. Er entlehnte auch die meisten seiner Stoffe der romantischen Poesie. Nicht die modernen sind es allein, die ihn zu inspiriren vermögen; er schöpft seine Stoffe auch aus Dante und Shakspeare. „Romeo und Julia auf dem Balkon“, „Macbeth“ waren seine Erstlingswerke. Die Dichtungen Hugo's: „Les rayons et les ombres“, Les feuilles d'automne“ wirkten ebenfalls auf ihn, und man verdankt diesem geistigen Verständnisse zwischen dem Poeten und dem Maler treffliche Illustrationen im großen Stil. Unter den im Hotel des Ventes verkauften Bildern finden wir z. B. „La fin du ciel“, die Zerstörung einer phantastisch dargestellten Stadt. Das Feuer züngelt nicht nur an den Wänden und Dächern dieser Stadt empor, es mußte auch gewaltig in den Adern des Malers lodern, als er, von den Versen seines Lieblingsdichters trunken, selbst die Steinmasse entzünden wollte. Hier kommt die ganze Ueppigkeit der romantischen Phantasie zur Geltung; das Roth herrscht überall vor, so sehr, daß, wenn man von dem richtigen optischen Standpunkte, der zum Genusse dieses Bildes vorgeschrieben scheint, auch nur um ein Paar Schritte abweicht, die ganze Illusion zerrinnt und man nur eine unförmliche rothe Masse vor sich sieht. Gelingt es aber, den richtigen Standpunkt einzunehmen, so kann man nicht umhin, wenn man auch die mitunter brutale Methode der romantischen Schule nicht billigt, die Lebendigkeit zu bewundern, mit welcher die gewaltige Scenerie dargestellt ist. Männer in wallenden Gewändern, Weiber mit aufgelösten Haaren rennen wirr durcheinander, während aus dem Stalle entsprungene Pferde dahinrasen, während Alles ringsherum einstürzt, zusammenbricht und über den Horizont sich eine unheimliche Röthe ausbreitet, die klar anzeigt, daß die Katastrophe an Umfang gewinnt.

Zur Zeit, als Boulanger seine Gemälde auszustellen begann, war man über seine Kühnheit entrüstet. Man fand es unschicklich, so derb den Pinsel zu führen und so verschwenderisch mit den Farben umzugehen. Nun, die Nerven des Publikums haben sich seitdem gewaltig gestärkt. Die Realisten haben die Romantiker in der Malerei sowie auf der Bühne um gar Vieles übertroffen. Nachdem man die Blutlache in Regnault's „Hinrichtung in Granada“ genossen, ohne dabei in Ohnmacht zu fallen, kann man ruhig die Kühnheiten Boulanger's hinnehmen.

Neben der historischen und poetischen Malerei (mit Vorliebe wählte Boulanger Stoffe mit mittelalterlichem Kostüme) verlegte sich der Meister auch auf die Porträtmalerei. In dieser Hinsicht leistete er Großes, und man darf behaupten, daß es seine Porträts gewesen sind, die am meisten dazu beigetragen haben, das Eis, welches zwischen ihm und der Gunst des Publikums lag, zu brechen. Boulanger war mit den Trägern der literarischen Revolution intim bekannt; neben seiner Freundschaft hegte er für dieselben eine große Bewunderung;

beide Gefühle leiteten seinen Pinsel und ließen diesen Wunder wirken. Boulanger ist es, der für die Nachwelt die Züge derjenigen bewahrt hat, deren Werke die Zierden der modernen französischen Literatur bilden. Der moderne Holzschnitt und Stahlstich nahm sich keine andern Muster als die Porträts Boulanger's. Die melancholischen Züge Musset's, das Negergesicht A. Dumas', die olympische Stirne Hugo's, der Denkerkopf Heine's und die Rabelais-Figur Balzac's, die an der Spitze der tausendfach vervielfältigten Ausgaben ihrer Werke prangen, verdanken den ihren Physiognomien aufgedrückten Charakter dem Auffassungstalente Boulanger's. Man denkt sich die Obengenannten nicht anders als in dieser von dem romantischen Porträtmaler gewählten Form und Einkleidung. Lebt z. B. Balzac anders fort als in dem klassischen, einer Mönchskutte ähnlichen, weißen-Schlafrock, den ihm Boulanger anzog? Die nämliche Tüchtigkeit, wie in der Nachbildung des menschlichen Gesichtes, legte Boulanger in der Auffassung idealer Gestalten an den Tag. Er verdient hier A. Scheffer, dem französischen Schöpfer Gretchens, an die Seite gestellt zu werden. Da wurde z. B. eine „petite fadette" versteigert und sonderbar genug um ein Spottgeld erstanden. Es ist unmöglich, den Roman George Sand's und speziell den Charakter der ländlichen Heldin der meisterhaften Erzählung mit mehr Wahrheit und poetischem Gefühle in einem Kniestück zusammenzufassen. Man liest danach den Roman Sand's mit mehr Verständniß. Und diese „petite fadette" ist nur ein Specimen der Leistungen Boulanger's auf diesem Gebiete. Neben den Radirungen und Oelgemälden versteigerte man, wie gesagt, auch eine Anzahl Federzeichnungen, welche darthun sollen, daß, wenn auch die romantische Furia dem Koloristen den Vortritt ließ, er deshalb nicht zeichnen zu lernen vergessen hatte.

Paul d'Abrest.

Nekrolog.

△ **In Arthur von Ramberg** hat die deutsche Malerei einen ihrer begabtesten und liebenswürdigsten Vertreter, die Münchener Schule einen ihrer tüchtigsten Lehrer verloren. Am 1. Februar hatte der Künstler noch seine Familie in Gesellschaft begleitet und sich darin mit der ihm eigenthümlichen Mischung von Heiterkeit und Noblesse bewegt, und am 5. Nachts wenige Minuten nach elf Uhr war er bereits hinübergegangen, ohne auch nur einen Augenblick die Gefahr geahnt zu haben, in der er schwebte. Sein nur ein paar Jahre altes Töchterchen, an dem er mit rührender Zärtlichkeit hing, übertrug, an Scharlach und Diphteritis leidend, den tödtlichen Krankheitsstoff auf den Vater.

Arthur Georg Freiherr von Ramberg war am 4. September 1819 unter den Tuchlauben in Wien geboren. Sein Vater war der frühere preußische Lieutenant und nachmalige k. k. österreichische Feldmarschall-Lieutenant Georg Heinrich Ramberg, wegen seiner vielfachen Verdienste um den Kaiserstaat auf dem Schlachtfelde, in den Salons der Diplomatie und im Gebiete der Wissenschaft in den Freiherrnstand erhoben, ein ebenso tapferer wie unterrichteter und vielseitig gebildeter Soldat; seine Mutter eine Baronin von Seidewitz, geistvoll, hocharistokratisch und von festem, um nicht zu sagen starren Charakter. Unter der Aufsicht so hervorragender Eltern erhielt Arthur eine glänzende, aber nicht eben tief gehende Erziehung. Der Vater wollte ihn zum Soldaten, die Mutter zum Diplomaten machen. Nach beiden Richtungen hin mußten ihm seine einnehmende Persönlichkeit, seine geistige wie körperliche Beweglichkeit, seine Gabe rascher Auffassung und seiner Beobachtung trefflich zu statten kommen, Eigenschaften, die um so mehr zur Entwickelung gediehen, als sein Vater, bald in Deutschland, bald in Italien, bald in Böhmen, Ungarn und Siebenbürgen verwendet, sich allerorten in den ersten Kreisen bewegte und dem Sohne jeder Tag neue Eindrücke brachte.

Arthur hatte als Knabe einige Zeit bei seinem Großoheim, dem namentlich durch seine Zeichnungen für die damals beliebten Taschenbücher weitbekannten hannoveranischen Hofmaler Johann Heinrich Ramberg in Hannover gelebt und von ihm Zeichenunterricht erhalten. Seither zeichnete Arthur viel und gewandt, und als er 1840 die Prager Universität bezog, um dort die philosophischen Studien zu absolviren, besuchte er nebenbei die dortige Kunstakademie und erklärte schließlich mit aller Energie, er wolle Künstler werden. Man schickte ihn auf ein Jahr auf Reisen; da sollte er die Marotte vergessen. Aber er vergaß sie nicht, entwich vielmehr nach seiner Rückkehr nach Prag mit erborgtem Reisegeld nach Dresden und ward dort erst Schüler der Akademie und dann Julius Hübner's, während er in den bedeutenden Kreisen sich bewegte, in denen ein Semper, Hähnel, Rietschel, Schnorr, Bendemann, Rethel, Richter, Schumann, Richard Wagner, Hiller, Auerbach, Freitag, Gutzkow, Jul. Hammer, Eduard und Emil Devrient und ihre Schwägerin und so viele andere weit über das gewöhnliche Maß hinausreichende Menschen verkehrten. Wenn Ramberg in dem genialen Treiben jener Tage gleichwohl den Kopf obenauf behielt, hatte er das hauptsächlich Hähnel und Semper zu danken. Durch Hähnel ward er auf Schwind hingewiesen und nahm sich diesen, wie seine „Hochzeitfeier" nach Goethe zeigte, zum Vorbild.

Ein Duell mit Uffo Horn brachte ihm sechs Monate Festungshaft auf dem Königstein ein; doch fand er dort Muße, seinen „König Heinrich den Finkler im Kampfe mit den Ungarn" für den Grafen Hohenthal zu vollenden. In der Dresdener Gesellschaft sammelte er sodann reichen Stoff zu Skizzen und Scenen aus dem sozialen Leben und legte damit den ersten Grund zu einer Richtung, die er später mit soviel Glück und Geschick pflegte. Die Jahre 1848 und 1849 verleideten ihm den Aufenthalt in Dresden, und so ging er 1850 mit seiner jungen Frau, einer Tochter des bekannten Leipziger Buchhändlers Fleischer, nach München, wo er sich an Piloty, Schwind, Horschelt und Franz Adam anschloß und, durch seine Verheirathung überhaupt in ruhigere Bahnen gelenkt, rasch eine Anzahl meist humoristischer Bilder, wie die „Dachauerinen am Sonntag", den „Blumenstrauß", den „Spaziergang mit dem Hofmeister", das „Verstecken" ꝛc. malte.

Seit 1855 Wittwer, vermählte er sich 1857 zum zweiten Male, und nichts ließ annehmen, daß er München verlassen würde. Aus jener Zeit stammen die prächtigen Kompositionen zu Schiller's Gedichten: Laura am Klavier, Dido, und das vor allen geistreiche Punschlied, sowie die „Erwartung." Da rief ihn 1860 der Großherzog von Weimar als Professor an seine neue Kunstschule und Ramberg folgte dem ehrenvollen Rufe. Als er kaum dort angekommen und in seinen neuen Wirkungskreis getreten war, erging von München aus der Auftrag an ihn, für das Maximilianeum in einem großen Oelbilde den „Hofhalt Friedrich's II. von Hohenstaufen in Palermo" zur Anschauung zu bringen. Noch ehe er dieses Bild vollendet, ward er zum Professor der Historienmalerei an der Münchener Akademie ernannt, wohin er nach sechsjähriger Abwesenheit zurückkehrte. Das genannte Bild zählt zu den besten Werken der modernen historischen Kunst.

Seitdem waren es hauptsächlich die reizenden, Epoche machenden Illustrationen zu Göthe's Hermann und Dorothea und zur Luise von Voß, welche dem Künstler eine ungeheure Popularität verschafften und ihn zu einem der ersten deutschen Illustratoren machten. Dazwischen aber entstanden noch die „Begegnung auf dem See"; „Am Stickrahmen" und die „Einladung zur Kahnfahrt", sowie die „Lektüre", lauter Bilder von sinniger und anmuthiger Erfindung. Uebrigens hatte Ramberg schon in früheren Jahren unzählige Illustrationen für Auerbach's, Nieritz's Kalender und ähnliche Unternehmungen gezeichnet, und auf diesem Gebiete haben wir entschieden das Hauptgewicht seiner Bedeutung zu suchen.

Die Wiener und die Berliner Akademie hatten Ramberg zu ihrem Ehrenmitgliede gewählt und mancher Orden schmückte seine Brust.

Sammlungen und Ausstellungen.

|| **Oesterreichischer Kunstverein in Wien.** Die Februar- und Märzausstellungen erhielten einen besonderen Reiz durch die Kollektiv-Ausstellung polnischer Maler, die sich mit Matejko an der Spitze in einer ansehnlichen Zahl recht gediegener Leistungen dem Publikum präsentirten. Die Künstler gehören mit Ausnahme des Genannten sammt und sonders der Münchener Schule an und arbeiten auch größtentheils noch gegenwärtig an der Isar, ihre Heimath in der Wahl ihrer Motive jedoch nicht vergessend. Es läge die Versuchung nahe, bei dieser Gelegenheit über die Kunst der Polen überhaupt eingehendere Betrachtungen anzustellen, nach Eigenthümlichkeiten zu suchen, um schließlich etwas Nationales herauszuschälen, wenn nicht das Meiste, was wir hier schauen, auf deutschem Boden gewachsen wäre und von deutschen Meistern seinen partiellen Ursprung genommen hätte. Stolz kann aber immerhin das Land sein, eine so bedeutende Anzahl künstlerischer Talente zu besitzen, unter denen manche mit Recht „ersten Ranges" genannt werden können. Arthur Grottger und Jan Matejko sind weit über die Grenzen ihrer Heimath hinaus bekannt geworden und von den jüngeren Nachstrebenden haben schon manche Leistungen, wenn diese auch nicht gerade den großen Stil jener Beiden verfolgten, die Aufmerksamkeit der Kunstwelt auf sich gezogen; wir erwähnen hier nur die Arbeiten Brandt's, Gierymski's und Kurella's. Stehen Grottger und Matejko, jeder in seiner Art, ganz eigenartig und selbständig da, treten sie uns in ihren Bildern in ihrer vollen Individualität entgegen und suchen sie vornehmlich durch die dramatische Wirkung der Komposition zu fesseln, so neigt sich die jüngere Generation in vielen Punkten gerade nach der entgegengesetzten Richtung. Die Schule Piloty's hat die Mehrzahl der genannten Maler erzogen; im Technischen ist daher eine gewisse Aehnlichkeit, ja man könnte sagen, ein gegenseitiges Nachahmen bemerkbar, welches durch die intimen freundschaftlichen Verhältnisse den Künstler unterstützt, von denselben patriotischen Tendenzen geleitet, sich bis auf die Gesammtstimmung und selbst die Wahl der Gegenstände erstreckt. Wir finden nicht die frische heitere Farbe eines Defregger, Kurzbauer ꝛc. in den Bildern der polnischen Genremaler, noch weniger den urwüchsigen Humor der Deutschen: als die Söhne des nordischen Landes, auf welches in den Augen seiner Bewohner der Himmel noch immer mit einem schwarzen Trauerrande herabblickt, lieben sie es nicht, des Lebens heitere Seiten darzustellen; ein ernster, mehr wehmüthiger als gemüthlicher Zug schleicht durch ihre Darstellungen; der Humor, wenn er in Genrescenen hie und da eine Rolle spielt, ist frostig; die Gestalten erregen wohl unsere Theilnahme, wir betrachten sie aber stets in Distanz; so ganz hineingezogen in das Bild, wie bei den Deutschen, werden wir nicht. Die Bilder von Gierymski, Kowalski, Chelmonski, Kurella sind alle in einem düsteren, halb melancholischen Tone gehalten; grauer Himmel, öde Gegend! In ihren Gestalten finden wir wohl ausgeprägte Charaktere, aber nicht in frendiger Thätigkeit, sondern verschlossen, schweigsam; jede trägt ein Stück Egoismus im Ausdrucke. Die genannten Künstler haben sich alle mehr oder weniger in der Farbe der Richtung angeschlossen, in der G. Max vielleicht zuerst originell aus der Schule Piloty's hervorging, einer Richtnng, bei der die Stimmung über Alles gesetzt wird. Den ausgestellten Bildern dieser Art steht nun Matejko's neuestes Werk wie Trompetenklang einem dumpfen Brummchor gegenüber! Das Auge ist geblendet von Licht und Farbe und muß sich erst die schrillen Töne einigermaßen zurechtlegen, um in die Komposition näher eingehen zu können. Der Meister hat dies sein neuestes Historienbild gegen seine früheren Arbeiten in kleineren Dimensionen ausgeführt und schildert uns darin den Glanz des polnischen Königshofes unter der Regierung Sigismund's I. und seiner Gemahlin, der italienischen Prinzessin Bona; als Motiv hiezu wählte er die Einsegnung der jetzt noch als Sehenswürdigkeit Krakau's fungirenden großen Sigismundsglocke. Die Komposition zerfällt, wie ähnlich bei „Stefan Bathory", in zwei Theile, man kann sagen in einen aristokratischen, der in feierlicher Ruhe, in Parade sich präsentirt, und in einen demokratischen, in dem die eigentliche Handlung spielt; den Vermittler macht auch in diesem Bilde wieder ein geistlicher Würdenträger. Links vom Beschauer unter dem Baldachine erscheint im reichsten Hofstaate das Königspaar. Gestalten aller Art vom ehrwürdigen Hofkaplan bis zum Schalksnarren sind zu einer pompösen Gruppe vereint und betrachten die Scene, die sich vor ihren Augen (rechts) abspielt. Hier wird nun unter Meister Hans Beham's eigener Leitung die kolossale Glocke aus der Erde gezogen; die Gesellen ziehen an den Stricken, drehen an den Kurbeln und lenken das gewaltige Werk; dieser Theil des Gemäldes ist der lebendigere und hält sich auch in der Modellirung plastischer; die Typen sind, wie dies ja die Stärke Matejko's ist, von scharfer Charakteristik und schlagendem Effekt; im Hintergrunde erblickt man die Mauern des Krakauer Schlosses und die Silhouette der Kathedrale. Zeichnung und Arrangement sind mit der gewohnten Geschicklichkeit gehandhabt; dagegen läßt sich nichts einwenden, wohl aber in Betreff der Beleuchtung und Farbe. Es ist nicht zu läugnen, daß die Farbe Matejko's seit seinem „Reichstag zu Lublin" bedeutend klarer geworden ist; die violetten Tinten sind fast gänzlich geschwunden, die Töne sitzen transparenter neben einander, und dieser Vorzug ist besonders in den beiden letzten Bildern des Meisters wahrnehmbar, bei denen die Scenen im Freien handeln: dabei ist aber auf die Luftperspektive und auf die zur Stimmung figurenreicher Bilder nöthige Schattenvertheilung in dem gegenwärtigen Bilde, wie bei Stefan Bathory, nur in der schüchternsten Weise Rücksicht genommen. Abgesehen davon, daß es der Künstler verschmäht, ganze Partien untergeordnet zu halten oder durch Schattenlagen zu dämpfen, was doch in dem gegenwärtigen Bilde bei den Gestalten im Vordergrunde so nahe gelegen wäre, umgeht er auch jeden kräftigen Schlagschatten; daher dieses Gedrängte, Mosaikartige des Ganzen, in welchen die brillanten Einzelheiten sich nur gegenseitig stören. Diese Mängel treten in dem neuen Bilde vornehmlich auf der linken, der königlichen Seite grell hervor; die Gruppen rechts erscheinen plastischer, aber nur durch die lebendigeren Motive, nicht durch eigentlich malerische Modellirung. Wie ein Stück Eis fällt im Hintergrunde die Kathedrale von Krakau in's Auge; der Künstler

setzt die Silhouette in einen graublauen Ton, wie die Dinge aus der Ferne bei schwerer Atmosphäre im Winter aussehen, während bis an den Fuß des Gebäudes das Volk im klarsten Sonnenäther wandelt; dieser kalte Fleck erhöht noch die Gluthen des Vordergrundes, steht aber mit diesem in greller Disharmonie. So viel von Matejko's historischem Bilde. Von den zwei Porträts des Künstlers besitzt das männliche bedeutende Vorzüge; es ist geistvoll gezeichnet und in der Farbe ruhig bei aller Kraft, mit welcher der Pinsel in's Zeug ging. Der Hintergrund mit allerhand Waffen, welche wohl den würdigen Stammbaum des Konterfeiten bezeugen mögen, ist zur Figur in wohlthuender Stimmung gehalten. Weniger gelungen in dieser Beziehung ist das weibliche Bildniß, welches schon dadurch einen etwas unangenehmen Eindruck macht, daß es überlebensgroß erscheint; dazu sind die Schatten im Fleische zu grau und das Beiwerk lärmt zu sehr; im Uebrigen ist jedoch auch dieses Bild gut „fertig" gemalt, was gar manche Künstler von Matejko lernen könnten. Doch wenden wir uns zu den andern polnischen Malern! J. Brandt dürfte unter allen den selbständigsten Weg gehen und auch in Betreff seiner Leistungen die Palme davontragen. Sein Name ist schon von seiner „Türkenschlacht" her dem Wiener Publikum vortheilhaft bekannt. Das Bild dieser „Ukrainischen Kosaken auf Recognoscirung" ist ein Kabinetstück ersten Ranges. Feine malerische Stimmung, Leben und Eleganz in der Zeichnung sind die Vorzüge, welche das Bild zu den anziehendsten der Ausstellung machen. An Brandt reihen sich nun die Stimmungsmaler, deren Charakteristik oben skizzirt wurde, mit einer stattlichen Anzahl von Bildern an. Von dem jüngst verstorbenen M. Gierymski finden wir ein Nachtbild: eine öde Dorfstraße mit gar mystischer Staffage; J. Chelmonski illustrirt einen Kirchgang. Ein trüber Morgen in öder, flacher Landschaft; die Nacht hindurch hat es geregnet, noch hängt der Himmel voll grauer Wolken; die schmutzige Straße entlang wandeln verschiedene Gruppen nach einer fernen Kirche, aus welchem ein Lichtlein wie ein Trostgedanke im irdischen Jammerthale hervorleuchtet. Alles geht stumm dem Lichte zu; ganz zuletzt noch ein alter Mann, tief gebeugt die Hände auf den Rücken geschlagen — eine ebenso drastische wie wehmutherregende Figur! L. Kurella führt uns einen polnischen Markt vor ebenfalls in tiefer, unheimlicher Stimmung; wir begegnen interessanten Typen in anspruchslosen Scenen, in denen aber ein gutes Stück Poesie ruht. Man möchte nicht hin in diesen abgelegenen Winkel der Welt, aber wohlthuend ist es, die Menschen von dort zu sehen, wie sie stolz sind auf das, was sie sind. Desselben Künstlers „Ueberfuhr" ist von früher her bekannt und wurde bereits an dieser Stelle besprochen. In ganz ähnlichem Charakter hält sich Kowalski's „Poststation in Polen"; der Humor des Bildes ruht im Grunde genommen nur in der Misère, welche in dem Motive dargestellt wird. Wen je das Mißgeschick auf einen polnischen Postwagen verbannte, der kennt sie alle, diese Gestalten! W. Malecki's „Partie bei Krakau" mit reicher Staffage ist klar in der Farbe und als Motiv nicht ohne Reiz; dasselbe ist zu sagen über des Künstlers „Chiemsee"; auch Al. Swieszewski's „Motiv aus Polen" ist mit seiner Staffage ein äußerst sinniges Bildchen. Im Genre zeichnen sich noch Bilder von Fr. Streitt durch zarte Zeichnung und hübsches Arrangement aus, nur steckt in den Figuren noch immer zu viel Modell. H. Piatkowski scheint in seinem „Herbstanfang" seine Landsleute als Stimmungsmaler karrikiren zu wollen; im Ernst giebt es denn doch kein solches Grau in der Abendstimmung, selbst nicht in Galizien! — Doch nun zu den übrigen Ausstellungsobjekten. Darunter gebührt schon des Renommé's des Künstlers halber dem Bilde von Gabriel Max der Vortritt. Die Vorwürfe, die Max zu seinen Bildern wählt, sind zumeist Schattenbilder der Liebe; er ist der Maler unglücklicher Frauenherzen. Bald sehen wir die blühende Jungfrau in der Arena den wilden Bestien preisgegeben, bald sie geblendet vor den Katakomben sitzen; eine Nonne betrachtet wehmüthig kosende Schmetterlinge; „Adagio" nennt der Künstler das Bild eines jungen Geschwisterpaares, das in trostloser Landschaft des Frühlings erstes Keimen betrachtet und „lamentabile dolce" müßte man zu der Stimmung setzen, die wir in dem Antlitz der Gestalten lesen; von seinen „Phantasiebildern zu Tonstücken" angefangen bis zu seinen letzten Werken spricht fast jedes Bild ein wehmüthiges „Vorbei mit den Freuden des Lebens!" In seinem neuesten Bilde, der „Julia Capulet", ist der Künstler seiner bisherigen Richtung nicht untreu geworden. Der Graf Paris naht am Morgen des Hochzeitstages mit den Musikanten dem Gemache seiner Braut und findet sie erstarrt und leblos; Lorenzo's Schlaftrunk hat sie der Welt entrückt. Der Künstler führt uns in das Gemach Julia's; angekleidet ruht sie auf ihrem Lager und hält welke Blumen in ihren über die Brust geschlagenen Händen; der Kopf ist vorgebeugt, die Wangen sind bleich; zu den Füßen sitzt ein Hündchen, welches durch das zierliche Fenster dem herannahenden Grafen entgegenschaut; ein rosiger Strahl der Sonne bricht durch die Scheiben. Obwohl das Bild in technischer Beziehung viele Vorzüge besitzt und mit aller Liebe durchgeführt ist, läßt es dennoch kalt, und man wird weder zum Mitleid noch zur besonderen Trauer durch die jugendliche Gestalt gestimmt, die da schläft oder todt ist. Es kann dies Julia sein, aber auch eine andere Schlafende, vielleicht auch nur ein gewöhnliches Modell; der Kopf erinnert kaum an mehr. Max ist in seinen größeren Bildern nicht so glücklich wie mit seinen kleineren; das gegenwärtige Bild ist, ähnlich seinem „Anatomen", die Parade eines Leichnams, und der Beschauer hat nicht mehr dabei zu denken als — schade um diese Formen, daß sie dahin sind! — In demselben Saale fanden wir das große Gemälde von Prof. G. Sciuti in Neapel, das „Begräbniß Timoleons, des Tyrannenbefreiers" darstellend, von welchem Ihr Münchener Correspondent bereits berichtet hat (Kunstchronik Sp. 108). — Von den kleineren Figurenbildern, die noch ausgestellt waren, verdient H. Brünner's „Lautenspielerin" der koloristischen Vorzüge wegen besonders erwähnt zu werden. J. Flüggens „Goldschmieds Töchterlein" ist hübsch gezeichnet und das Köpfchen der Holden allerliebst gemalt; ein köstliches Kabinetbildchen: „In der Schenke" hatte ferner A. Seitz eingesandt. Von den nur spärlich vorhandenen Landschaften verdient Prof. H. Knorr's „See im norwegischen Hochland" der poesievollen Auffassung wegen rühmliche Erwähnung.

* **Historische Kunstausstellung in Wien.** Aus Anlaß der Eröffnung des neuen Akademiegebäudes wird im Jahre 1876 in Wien eine große historische Kunstausstellung stattfinden, welche den Zweck hat, ein Bild der künstlerischen Leistungen der Wiener Akademie zu geben, und zwar von der Zeit ihrer Gründung durch Kaiser Leopold I. bis auf die Gegenwart. Zu der Ausstellung werden nur Werke derjenigen Künstler zugelassen, welche an der Wiener Akademie in der genannten Zeit als Lehrer gewirkt haben oder noch wirken oder die derselben als Schüler angehört haben, endlich derjenigen, welche in Wien ansässige Mitglieder der Akademie sind. Da wohl so ziemlich alle österreichischen Künstler von Bedeutung unter eine dieser vier Kategorien fallen, so dürfte die Ausstellung eine Gesammtrepräsentation der österreichischen und speziell der Wiener Kunst seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts darbieten und dadurch nicht nur für Wien, sondern auch für die gesammte Kunstwelt ein außerordentliches Interesse erwecken. Die Ausstellung findet im neuen Akademiegebäude statt und dauert vom 15. Oktober bis 31. Dezember 1876. An der Spitze der Ausstellung stehen der Unterrichtsminister als Ehrenpräsident und eine Reihe weiterer Ehrenpräsidenten aus dem Kreise von Gönnern und Förderern der Akademie und ihrer Bestrebungen. Die Ausstellungskommission wird unter dem Vorsitze des Rektors der Akademie aus drei Sektionen bestehen: a) für die Zulassung, b) für die Aufstellung der Objekte, c) der der Jury. Ueber die Zusammensetzung der Ausstellungskommission berichten wir später.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche Werke.

Förster, Peter von Cornelius. Ein Lebensbild. Berlin, Lüderitz.

Toeppen, Max, Geschichte der Stadt Marienwerder und ihrer Kunstwerke. Mit 1 Plan und 4 Tafeln. Marienwerder, Kanter.

Italienische Renaissance. Orig.-Aufnahmen v. archit. Details, Flächendecorationen, plast. Ornamenten etc. 1. Serie (in 5 Hftn.). Das Chorgestühl d. Kirche San Severino in Neapel, herausgegeben von Cordes und Giesenberg. 1. Hft. (10 autogr. Bl.) Fol. Leipzig, Seemann.

Das Nationaldenkmal auf dem Niederwald von Joh. Schilling. Mit Abbild. 4. Berlin, Alex. Duncker.
Riproduzioni di Pareti Pompeiane e di alcuni loro particolari eseguite del vero in Oliografia da V. Steeger. Fasc. 1. 2. (6 chromolih. Bl.) Imp.-4. Neapel, Detken & Rocholl.

Kupferstiche.

Becker, C. Kaiser Karl V. bei Fugger, gest. von Fr. Zimmermann. gr. qu. Folio. Leipzig, H. Vogel.
Engerth, Ed. Der Sieg des Prinzen Eugen von Savoyen über die Türken bei Zentha, gest. von E. Doby. Qu. Roy.-Folio. Leipzig, Haendel.

Photographien.

Denner, Balth. Portrait eines alten Mannes. Nach einer Zeichnung des Belvedere. Wien, Mihtke. München, Bruckmann.
Dyck, A. v. Gräfin Emilie von Solms. Ebenso. Ebd.
Palma Vecchio. Junge Venezianerin. Ebenso. Ebd.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 3.
Schnorr's Bibel. — Gesticktes Altartuch im Dom zu Brandenburg, von Wernicke. — Homer und die Bibel in ihrem Einflusse auf die Entwickelung der Kunst, von L. Gerlach. (Schluss. Mit Abbild.) — Die Christussäule des H. Bernward. — Von dem Gold- und Metallschmuck des Königs der Wiedertäufer in München.

Gewerbehalle. 4. Heft.
Die ehemalige kaiserl. Porzellanfabrik in Wien, von J. Falke. IV. (Mit Abbild.) Abbildungen: Holzschnitzereien aus dem Chor der Kirche zu Essômes von 1540; Intarsia von den Chorstühlen der Katharinenkirche in Kremnitz (Ungarn) von 1620. — Moderne Entwürfe: Bücherschrank, Kleider- u. Schirmständer, Fauteuil u. Stuhl, Blumentisch, Gasthausschild, Milchkanne, Zuckerschale, Kamin, Trinkbecher aus Glas.

The Academy. No. 151. 152.
The Linnell exhibition, von W. M. Rossetti. — The studios, von E. F. S. Pattison. VI. — The British Academy of arts at Rome, von M. M. Heaton. — The Esquiline and Palatine hills, von C. J. Hemans. — Art sales.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri. 2. Heft.
Rembrandt van Rijn, sagofiguren och den verklige, von A. Sohlmann (Mit Abbild.) — Gräfnigarna på Forum i Rom. (Mit Abbild.) — Eros och Psyche, grupp af J. T. Sergel. (Mit Abbild.) — Porträttet och genremålningen å konstföreningens utställning, Hösten 1874, von G. Upmark. (Mit Abbild.)

Das Kunsthandwerk. 8. Heft.
Gitter, XVII. Jahrh. — Romanische Leuchterfüsse, XI. u. XII. Jahrh. — Teller, 1619. — Venezianische Gläser, XVI. Jahrh. — Italienischer Majolikateller, XVI. Jahrh. — Reitzeug, XV. u. XVI. Jahrh.

Mittheilungen des k. k. österr. Museums No. 115.
Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum 1875. — Prospekt einer Schule für Mosaikarbeiten in Sèvres. — Ueber die Anordnung und Aufstellung der kais. Alterthumssammlungen im neuen Hofmuseum.

Journal des Beaux-Arts. No. 6.
L'enfant de Bruges. — Première publication de la Société internationale des aqua-fortistes; Eaux-fortes de l'art universel. — La collection Beissel.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

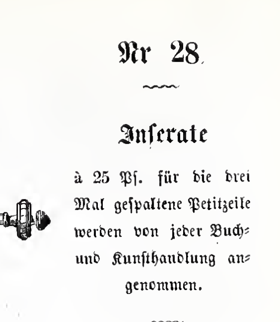
X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

23. April





Nr 28.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Oeffnung des Medicäergrabes in Florenz.

Seit einiger Zeit hatte man an der Statue der Abenddämmerung, welche zur Seite des Sarkophages Lorenzo's in der Medicäerkapelle lagert, ein leises Gleiten bemerkt. Um der gefährlichen Erscheinung auf den Grund zu kommen, wurde beschlossen, die Statue von ihrem Standort zu entfernen und am 24. Februar der Beschluß in's Werk gesetzt. Als Ursache erkannte man ein wurmstichig gewordenes Holzstück, welches unter die Beine gelegt worden war, um die Schultern der Statue etwas nach rückwärts zu heben. Nachdem man einmal an dem Denkmal gerüttelt hatte, ging man weiter und öffnete am 1. März den Sarkophag selbst. Der nächste Zweck war wohl, sich von dem Grade der Erhaltung des Leichnames zu überzeugen; gleichzeitig wurde aber damit auch die Frage, wer hier beigesetzt sei, entschieden. Die Tradition hat seit Vasari in dem Sarkophage, welchen die Gestalten der Morgen- und Abenddämmerung schmücken und auf welchem der nachdenkende Held (il pensoso) sitzt, das Begräbniß Lorenzo's, des Herzogs von Urbino, erblickt. Erst vor einigen Jahren hat Herr Herman Grimm gegen diese Bezeichnung Widerspruch erhoben und eine Verwechselung des Namens Lorenzo mit Giuliano, Herzog von Nemours, behauptet. Für die Fachgenossen hat allerdings Schnaase's eingehende Erörterung (Recensionen, 1864, S. 177) die Sache zu Gunsten der alten Tradition längst erledigt. Durch die Oeffnung des Sarkophages müssen aber auch die Ungläubigsten, vielleicht sogar der Autor der falschen Hypothese, überzeugt werden. Wir wissen urkundlich, daß Herzog Alexander (il Moro) nach seiner Ermordung 1537 in dem Sarkophage seines Vaters Lorenzo beigesetzt wurde. Ist also die Tradition, die hier Lorenzo's Sarkophag annimmt, im Rechte, so müssen sich zwei Leichname in demselben vorfinden. So war es auch. Wenn auch bereits arg verfallen, konnte man doch mit aller Sicherheit zwei Körper unterscheiden; der Professor der Anatomie, der zur Oeffnung zugezogen wurde, konstatirte überdieß, daß der eine Schädel einem jungen Manne angehörte — Lorenzo starb in seinem 27. Jahre — und daß der andere Schädel mit schwarzem krausen Haare bedeckt war, woher der Name: il Moro stammt. Es bleibt also bei der alten traditionellen Bezeichnung Lorenzo für die Gestalt, die zwischen der Morgen- und Abenddämmerung den Sarkophag krönt und unter dem Namen „il pensoso" bekannt ist, und ebenso ist nach wie vor Giuliano mit dem „fiero" identisch zu achten.

A. S.

Einem Briefe unseres Florentiner Korrespondenten entnehmen wir über den Vorgang noch folgende Details:

„Die Oeffnung des Grabes fand statt in Gegenwart des Präfekten, des Syndikus, des Direktors der k. Galerien Comm. Gotti, der Kommission für die Kunstangelegenheiten, der Aerzte Prof. Paganucci und Dr. Aless. Foreti, des Prof. der Archäologie Gamurrini, zahlreicher Beamten der k. Sammlungen, Künstler, Vertreter der Presse und des Priors der Kirche. Unter dem Deckel des Marmorsarkophags mit dem „pensoso" zeigte sich zunächst eine Lage von Brettern, die an den Schmalseiten des Rechtecks befestigt waren. Nachdem man sie entfernt hatte, kamen zwei Leichname zum Vorschein, welche nebeneinander auf dem Rücken lagen, der

Art, daß die Füße des Einen zu Häupten des Andern sich befanden. Der unter der Figur der Abenddämmerung liegende war baarhäuptig und mit einem dunkeln Rock (tonacella) bekleidet; der andere, unter der Morgendämmerung ruhende, trug ein langes helles Gewand und eine Kopfbedeckung von karmoisinrothem Sammet. Die Untersuchung der Schädel ergab, daß der mit dem dunkeln Gewand bekleidete einem jungen Manne, der andere einem noch jüngeren angehörte. Es folgt daraus, daß der erstere Leichnam der des Lorenzo ist, der andere der seines Sohnes Alessandro. Jener ist brachycephal, von sehr entwickelter Schädelbildung, die linke Seite des Schädels etwas niedriger als die rechte, der Unterkiefer weit vorstehend, das Kinn viereckig, die Zähne sehr schön und vortrefflich erhalten. Der Schädel des Herzogs Alessandro gehört zu den dolichocephalen; er ist kleiner als der andere und regelmäßiger; die Nase muß aufwärts gebogen gewesen sein; die Backenknochen springen etwas vor. Beide Schädel enthielten noch das zu Staub gewordene Gehirn, vermischt mit harzigen Bestandtheilen von der Balsamirung, welche in die Nasenhöhle eingedrungen waren. Bei der Messung der Schädel ergab sich, daß der Kopf des Herzogs Alessandro 700 Gramm ungestoßenen Pfeffers faßte, der des Herzogs Lorenzo 740.

Bei der ersten Berührung zerfielen beide Körper in Staub. Die Stoffe flogen auseinander beim bloßen Anhauchen, mit Ausnahme des Leinens, welches immer eine gewisse Konsistenz bewahrt. Und von Leinen war das feine, lange, schön gestickte Hemd des Herzogs Alessandro, am Halse mit einem schmalen, gestickten Kragen besetzt.

Nachdem die Untersuchung der Leichname beendet und durch den Sekretär der Galeriedirektion, Herrn Baldazzi, ein notarieller Akt darüber aufgenommen war, wurde der Deckel des Sarkophags wieder geschlossen und die Statuen in dauerhafterer Weise, als es ursprünglich geschehen, darauf befestigt."

Zur dänischen Kunstgeschichte.

Erst neulich bin ich darauf aufmerksam geworden, daß sich in der letzten (dritten) Ausgabe von Kugler's Geschichte der Malerei einige Bemerkungen über dänische Kunst finden, und daß in denselben eine bedeutende Anzahl Fehler sind. In der Ueberzeugung, daß es die Pflicht jedes Lesers ist, wenn er in einem so bedeutenden Werke, wie das Kugler'sche, Irrthümer entdeckt, namentlich mit Rücksicht auf spätere Auflagen, darauf aufmerksam zu machen, erlaube ich mir die nachfolgenden Zeilen in dieser Zeitschrift zu veröffentlichen.

„Die Kunst der skandinavischen Länder" — so heißt es in der von Hugo Freiherrn von Blomberg besorgten dritten Ausgabe — „steht natürlich im Allgemeinen mit der deutschen in mannigfachem Zusammenhang. Wenig fruchtbar auf dem historischen Gebiet (Carl Bloch in Rom) besitzt sie einige tüchtige Vertreter des Genrefaches (W. Marstrand, Dalsgard, R. Simonsen), namentlich aber der Landschaft (Bösen, Ellersen, Lunde, Skoogaard, Schovelin, Libert, Kiärschan, neuerdings Stump und C. Naumann) und der Marine (W. Melby in Hamburg, C. F. Sörensen, Larson u. a.) — — — Am bekanntesten durch figürliche Darstellungen aber ist in Deutschland sicher Elisabeth Jerichau-Baumann aus Kopenhagen."

Künstler mit den Namen Dalsgard, Bösen, Ellersen, R. Simonsen, Skoogaard, Kiärschan, Stump, Naumann und Larson haben in Dänemark nie existirt. Mit Dalsgard, Bösen und Larson sind wahrscheinlich Dalsgaard (ausgespr. Dalsgord), Boesen (ausgespr. Bosen) und Larsen gemeint; da aber Boesen schon 1858, Larsen 1859 gestorben ist, dürfen ihre Namen nicht mehr in ein Verzeichniß jetziger dänischer Künstler aufgenommen werden. Auch gehört „Naumann", mit dem wohl nur Neumann gemeint sein kann, nicht eigentlich unter die Landschaftsmaler, er ist ein hervorragender Seemaler, hat aber niemals einen Baum oder ein Feld gemalt. Skoogaard soll Skovgaard sein, Ellersen Eilersen, R. Simonsen N. Simonsen, Kiärschan Kiärschou, Stump Rump, W. Melby in Hamburg entweder W. Melbye in England oder (wahrscheinlicher) Anton Melby in Hamburg. „Stump" soll „neuerdings" aufgetreten sein; schon im Jahre 1848 hat er treffliche Bilder gemalt und ist jetzt beinahe ein Sechziger. Daß einer unserer bedeutendsten Figurenmaler als Carl Bloch „in Rom" angeführt ist, daß ferner bei dem Namen der einzigen hier aufgeführten Künstlerin, die nicht als Dänin geboren ist, E. Jerichau-Baumann, die Worte „aus Kopenhagen" hinzugefügt sind, obwohl der Erstere niemals außer Dänemark wohnhaft gewesen, und die Letztere in Polen geboren, in Düsseldorf zur Künstlerin erzogen ist, will ich nur kurz erwähnen. Weit mehr zu tadeln ist die höchst unkritische Auswahl der Namen der Maler, die als Repräsentanten unserer Kunst dastehen sollen. Jedem Dänen muß es wenigstens sehr auffallend sein, Namen wie Liebert und Schovelin in derselben Reihe mit Skovgaard und Rump zu sehen, besonders in einem Verzeichniß, in welchem man Kyhn und Kölle vergebens sucht.

Daß man im Auslande von dänischer Kunst so gut wie Nichts weiß, ist sehr zu bedauern. Es giebt aber ein Wissen, welches schlimmer ist als gar keines; wider ein solches seien denn diese Bemerkungen gerichtet.

Kopenhagen, im März 1875.

Sigurd Müller.

Nekrolog.

Corot †. Der Sensenmann hält strenge Musterung in den Reihen der französischen Künstler. Vor wenigen Wochen war es Millet, den man im stillen Barbizon der Muttererde übergab, welcher er seine Kunst weihte. Bald darauf begleitete eine unabsehbare Menschenmenge die Leiche des am 23. Februar verstorbenen Altmeisters der französischen Landschaftsmaler, den „alten Corot" hinaus auf das campo santo des Père Lachaise. Corot zählte bereits 79 Jahre, aber trotz diesem hohen Alter ist der Verlust ein empfindlicher für die Kunst. Der Geist dieses Greises hatte seine ganze Frische bewahrt, die Inspiration schwebte mit ihrem Glorienschein um dieses schneeweiße Haupt, und die Hand führte den Pinsel mit der gewohnten bewunderungswerthen Fertigkeit. Noch vor Kurzem war der Meister der Gegenstand einer rührenden, wohlverdienten Ovation. Aus Gründen, welche den Mitgliedern der offiziellen Jury geläufig sein müssen, wurde die große goldene Medaille, welche alle 5 Jahre vertheilt wird, — einem Andern zuerkannt. Die öffentliche Meinung, die Stimme der Kollegen des Hingeschiedenen hatten diesen als den einzigen passenden Kandidaten bezeichnet — und man war bitter enttäuscht, da diese Wahl an der geeigneten Stelle nicht bestätigt wurde. Bald wurde aber für die Unbill Ersatz gefunden. Eine Subskription wurde sofort in sämmtlichen Ateliers eröffnet, eine bedeutende Summe zusammengeschossen und eine Medaille bestellt, welche im Namen aller seiner Kollegen dem greisen Meister vor etwa drei Monaten überreicht wurde. Alles, was in der Künstlerwelt einen großen oder einen kleinen Namen besitzt, machte sich eine Ehre daraus, zu diesem Anerkennungszeichen beizusteuern, und die dem prächtigen Geschenke beigefügte Liste verschaffte Corot die süße Ueberzeugung, daß er von Niemandem vergessen war. Nicht ohne Rührung betrachtete er die täuschend ähnliche Wiedergabe seiner gutmüthigen Züge auf dem edlen Metall und die um den Kopf im Halbkreise herumlaufende Legende:

„Dem Werke Corot's 1822—1875 seine Bewunderer."

Und in der That, 53 Jahre lang legte Corot Pinsel und Palette nicht aus der Hand, über ein halbes Säkulum hatte er gearbeitet und studirt; denn beide Begriffe konnten sich bei ihm nicht trennen. Jedes neue Bild zeigte einen neuen Fortschritt, und wenn man nach dem Unterschiede forschte, der zwischen den früheren und jedem neuen Werke besteht, welches Corot in den Salons ausstellte, so findet man stets eine Vermehrung des Kenntnißschatzes, ein tieferes Eindringen in die Geheimnisse des Idealen. Denn ein Idealist war Corot durch und durch, und nicht mit Unrecht nannte ihn ein Kritiker den „Poeten unter den Malern." Schon die Wahl seiner Lieblingsstoffe zeigt die Lust zu idealisiren. Wenn er eine grünende Landschaft, eine Waldpartie, einen Winkel der Campagna, oder jener herrlichen Umgebung von Fontainebleau fixiren will, überrascht er sein anmuthiges Objekt in jenem Augenblicke, in dem die ersten Lerchen trillern, auf jedem Grashalm der Morgenthau liegt und ein hellgrauer Schleier die Gluth und den Glanz der aufsteigenden Sonne birgt oder mildert. Mancher Maler hat schon mit Glück Sonnen-Auf- und Untergänge geschildert; Corot verstand es, wie keiner, die unbeschreiblich wohlthuende gelinde Anmuth, die in der Dämmerungsstunde liegt, aufzufassen und wiederzugeben. Seine besten Landschaften sind für die Seele, für's Herz gemacht. Kein Wunder, daß zur Zeit, als die Menge und die Mode, welche die Menge beherrscht, vor Allem der Fülle des Kolorits huldigte, Corot nicht nach Gebühr gewürdigt wurde, daß man ihn als eine Kraft zweiten Ranges betrachtete. Erst als die Orgie der Koloristen einigermaßen die Augen ermüdet und geblendet hatte, wendete man sich mit voller Würdigung diesen sanften, zarten Malereien zu, die so wohlthätig beruhigend wirken, wie die Silbertöne der Angelusglocken an einem schönen Sommerabend. Die süße Melodie, welche in einem Corot'schen Landschaftsbilde liegt, fesselt kaum das Auge, aber der Geist fühlt sich wie emporgehoben und steigt mit langsamen Schwingen den Regionen des ungetrübten Genusses zu. Ja gewiß, für jene, welche keinen anderen Glauben haben als die Natur, welche Wälder und Wiesen als Tempel betrachten, für diese kann das Werk Corot's den Gegenstand beständiger Anbetung bilden. Er idealisirt ihre Götter, wie Andere die Gestalt des Erlösers und der Heiligen. Und als wollte er zeigen, daß die Tempel der Göttin Natur nie verlassen sein dürfen, bevölkert Corot stets seine Landschaften mit schön gewählten Figuren.

Corot machte seine künstlerischen Studien in den Werkstätten Michallon's und Bertin's. Unter ihrem Einfluß staffirte Corot seine Landschaften mit Gestalten aus dem Alterthum; doch blieb er nicht in den mythologischen Angeln hängen. Im Jahre 1835 stellte er eine „Hagar in der Wüste" aus, ein Bild, welches durch den Kupferstich rasch popularisirt wurde. 1836 und 1837 folgten Diana im Bad und Silenus, 1844 die Zerstörung von Sodom, 1845 Homer bei den Schafhirten und daneben Daphnis und Chloe, 1849 ein Christus am Oelberg, der „Brand von Sodom", eine Fortsetzung des 1844er Bildes, und 1859 jene trostlose Haide mit den drei Hexen Macbeth's, welche einem Dichter die Idee gab, das mächtige Drama Shakspeare's für die französische Bühne zu bearbeiten. Erwähnen wir noch der „Begegnung des Dante und des Virgil" und schließen wir rasch die Liste, denn sonst wären wir versucht, den ganzen Rosenkranz von A bis Z durchzunehmen, und das wäre lang. Man bedenke doch, daß Corot in dem einzigen Jahre 1867 acht Bilder im Salon ausstellte, daß er seit 1832 an 33 Ausstellungen Theil nahm und fast immer wenigstens durch vier Bilder vertreten war. Damit aber ist das Werk Corot's nicht abgeschlossen, man müßte noch die unzähligen Bilder hinzufügen, welche direkt von seinem Atelier in die Privatgalerien oder in die Auslagen der Bilderhändler wanderten.

Bequemer ist es über den Menschen zu sprechen. Wie jeder anerkannte Künstler, war Corot eine Individualität für sich, excentrisch, wenn man es so nennen will. Aber der Schwerpunkt dieser Excentrität lag blos in der ungezwungenen, weniger forcirten als wirklichen, Einfachheit des Künstlers. Sein Atelier, — es befand sich in der Rue du Paradis Poissonière, von wo der Trauerzug ausging, — war aus lauter Simplicität strenge. Kein Luxus, keine Anhäufung kostspieliger, aus den vier Enden der Welt requirirter Spielzeuge, keine Waffentrophäen und mit Affektation zusammengestellten Gruppen aus Porzellan und Krystall. An den Wänden Skizzen, Ent-

würfe, einige von Freundeshand unterzeichnete Andenken. Auf einem hölzernen Drehschemel, den Pinsel in der Hand, die kurze Pfeife im Munde, die Augen auf seiner Leinwand, sitzt der Meister ganz prosaisch da, mit einer Blouse bekleidet, eine Kappe auf dem Kopfe, aus welcher sein silbernes Haar hervorquillt. Das Gesicht ist wohlwollend und wird wie von einem Sonnenstrahl erwärmt, den man bei Greisen bemerkt, die auf ihrem langen Wege durch's Leben ihren Schatz an Güte und Nachsicht für menschliche Schwächen — dieses letzte Wort praktischer Philosophie — gefunden haben. Den ganzen Winter über arbeitete Corot in diesem Atelier, immer trällernd; die Stimme begleitete en sourdine die Arbeit des Pinsels, die Stimme eines reinen Gewissens und eines lebensfrohen Mannes. Die „Specialität" Corot's als Menschen war die Wohlthätigkeit. Während seines Lebens priesen alle Kollegen seine Freigebigkeit und mancher Anfänger, der gegen das harte böse Schicksal kämpfen mußte, bewahrte ihm einen andächtigen Dank im Herzen, da er ihn gegen Noth schützte und in der Stunde der Entmuthigung aufrichtete. Er selbst redete nie von seinen guten Werken, jetzt aber schießen die Wohlthätigkeitsanekdoten wie Pilze empor.

Wenn auch nur ein Theil dieser Erzählungen wahr ist, so genügt dieser schon, den Meister auf unserer egoistischen Welt mit einem wahren Nimbus von Barmherzigkeit und Seelengüte zu umgeben. Vor der Noth war Corot immer ausgiebig geschützt. Aber erst seit etwa 20 Jahren zählte er zu den Auserwählten, welchen der Kunstsinn und die Verehrung einer ganzen Nation eine fürstliche Civilliste bewilligten. Dank der Bescheidenheit seiner Ansprüche an das Leben war es Corot möglich, eine bedeutende Summe alljährlich guten Werken und Dienstleistungen zuzuwenden. Wenn auf einem Subskriptionsbogen der Name eines Millionärs von Fach mit dem Corot's zusammenzustehen kam, war es nicht die Gabe des Ersteren, welche den Obolus des Künstlers zu beschämen pflegte. Seine Eigenschaften hatten den Neid und die Lästerzungen zum Schweigen gebracht; alle Welt drückte ihm ihre Zuneigung aus, indem sie ihn den „Vater Corot" nannte.

Die Krankheit, welche ihn hinwegraffte, trat plötzlich ein; seine Freunde zeigten sich Anfangs gar nicht besorgt; sie vergaßen, daß in solchem Alter jede kleine Störung des Wohlseins gefährlich ist. Corot starb bei vollem Bewußtsein, und auch im Todeskampfe noch umschwebte seine Lippen das Lächeln eines Menschen, der mit dem Bewußtsein heimgeht, keinen der Tage, die ihm die Vorsehung schenkte, verloren zu haben.

Paul d'Abrest.

△ Richard Zimmermann †. Nach kurzer Krankheit starb am 4. Febr. d. J. in München der Landschafts- und Genremaler August Richard Zimmermann, der Bruder von Albert, Max und Robert Zimmermann. Er war als der jüngste Sohn des Stadtmusik-Direktors Zimmermann in Zittau am 2. März 1820 geboren und von seinem ältesten Bruder Albert, der des Knaben entschiedene Begabung für die Kunst früh erkannte, in diese eingeführt. Als Albert nach München übersiedelte, nahm sich der treffliche Ludwig Richter des jungen Menschen an und förderte ihn in liebenswürdigster Weise. Inzwischen war auch Max Zimmermann nach München gegangen, und nun folgte 1838 Richard seinen Brüdern nach. Albert, der als der älteste von den Brüdern als das natürliche Haupt der Familie um so mehr erschien, als er sich bereits eine geachtete Stellung geschaffen, wollte nicht, daß auch Richard sich zum Landschaftsmaler ausbilde, sondern daß er sich der historischen Kunst widme, und wirklich hinterließ derselbe eine große Anzahl von darauf bezüglichen Studien und Skizzen, welche von einem ungewöhnlichen Talente Zeugniß ablegen; darunter befindet sich namentlich der Entwurf einer Komposition: Christus mit dem Krüppel, der dem bekannten Tausendguldenblatt Rembrandt's an die Seite gestellt worden ist. Um sich die Gewandtheit, mit wenigen Strichen einen künstlerischen Gedanken charakteristisch zur Anschauung zu bringen, anzueignen, kopirte Richard Zimmermann Hunderte von Blättern nach Gavarni. Aber so eminent seine Fortschritte nach der Seite der historischen Kunst auch waren, so befriedigte ihn diese doch nicht ganz. Trotz dem Einspruche Albert's wendete sich Richard immer entschiedener der landschaftlichen Kunst zu, wenn er auch der Staffage seiner Landschaftsbilder eine weitaus größere Bedeutung beizulegen pflegte als die meisten seiner Kunstgenossen. Zu Anfang der vierziger Jahre treffen wir ihn mit einer Anzahl Freunde den größeren Theil des Sommers über im Dorfe Eberfing unweit vom Städtchen Weilheim und dem oberen Ende des Ammersees mit Naturstudien beschäftigt, bei denen Angesichts der in den schönsten Linien ansteigenden Gebirgskette und ihrer Vorberge die eminente Begabung Richard's, die landschaftlichen Einzelheiten zu einem künstlerischen Ganzen zusammenzufassen oder in der landschaftlichen Natur eine Reihe abgeschlossener Bilder zu sehen, in überraschender Weise zu Tage trat. Ungünstige Vermögensverhältnisse trieben Zimmermann nach Prag, wo er von einem Vergolder ausgebeutet wurde, für den er Jahre lang malte. Auch später gelang es ihm nicht, den Kunsthändlern gegenüber seine Selbständigkeit zu wahren: ganz abgesehen davon, daß er sich mit unglaublich niedrigen Preisen begnügte, war er schwach genug, dem Andrängen der Händler gegenüber seine bessere Ueberzeugung häufig zum Opfer zu bringen, ohne daran zu denken, wie sehr er auf diese Weise die Kunst schädigte. — Zimmermann war ungewöhnlich produktiv und in der Wahl seiner Stoffe in der Regel glücklich. Genial angelegt, reich an poetischer Erfindung, voll feinen Sinnes für die Schönheit der Linie und die Harmonie der Farbe, schuf er eine Reihe von Werken, welche den Arbeiten der Besten seines Faches würdig zur Seite stehen. Die Neue Pinakothek in München besitzt vier treffliche Bilder von ihm, darunter eine bedeutende Winterlandschaft und eine nicht minder schöne Kartoffelernte; eine andere große, poetisch empfundene Winterlandschaft befindet sich im Besitze des deutschen Kaisers, und zahlreiche Bilder gingen durch den Kunsthandel über den Ozean. Die Jury einer der letzten Berliner Ausstellungen ehrte den Künstler durch die Verleihung der goldenen Medaille.

△ Max Gierymski, der am 16. September vorigen Jahres in Reichenhall starb, war einer der begabtesten Mitglieder der polnischen Malerkolonie in München. Am 15. Oktober 1846 in Warschau geboren, wo sein Vater Militär-Verwaltungsbeamter war, absolvirte er das Gymnasium seiner Vaterstadt, trat an die polytechnische Schule zu Pulawy über, um sich dort zum Mechaniker auszubilden, ergriff aber 1863 die Waffen für sein Vaterland und erhielt eine Offiziersstelle bei den Aufständischen. Die Eindrücke des Feldlagers führten ihn der Kunst zu; die Anstrengungen des Kampfes schädigten aber seine Gesundheit schwer. Von jener Zeit an trug er den Keim des Todes in sich. Nach Beendigung des Aufstandes besuchte Gierymski die Warschauer Universität und nahm daneben Zeichen-Unterricht, doch fühlte er sich auch von der Musik so angezogen, daß er eine Zeit lang sie als Lebensberuf zu ergreifen gedachte, bis er durch den Statthalter von Polen, Grafen Berg, einen warmen Kunstfreund, veranlaßt wurde, sich definitiv der Malerei zuzuwenden. Mit einem Stipendium Berg's ging er nun nach München an die Akademie, wo er unter A. Wagner's Leitung sein erstes Bild: „Attaque kubanischer Kosaken" malte. Im nächsten Jahr fand er Aufnahme im Atelier Franz Adam's, der sein Talent der schönsten Entwickelung zuführte. Bei ihm malte er seine „Polnische Spinnstube". Ed. Schleich führte ihn zur Landschaft, und nun malte Gierymski Winterlandschaften, Regenstimmungen, Mondnächte und andere meist melancholische Stimmungslandschaften mit ansprechender Staffage aus der Zopfzeit, dem polnischen Dorfleben oder der Insurrektion von 1863. Rasch entstanden, streng realistisch aufgefaßt und dargestellt: Ein Pistolenduell zu Pferd; Zusammenkunft vor der Jagd im Walde; Betende Juden an der Weichsel; Unangenehmer Besuch bei Mondschein; Kosaken auf der Landstraße; Allarm u. A. Von einer 1872

nach Polen unternommenen Reise kehrte Gierymski krank zurück. Ein Aufenthalt in Meran brachte keine Heilung. Auch in Reichenhall und Rom fand er sie nicht. Nachdem er in der ewigen Stadt eine: „Parforce-Jagd" gemalt, ging er im Sommer 1874 über München wieder nach Reichenhall, wo er seinem Leiden erlag, nachdem er kurz vorher zum Ehrenmitglied der Berliner Akademie gewählt worden war.

Personalnachrichten.

Der Historienmaler **Christian Griepenkerl**, bekanntlich ein Schüler K. Rahl's, wurde an Stelle des Prof. Karl Mayer, welcher in den bleibenden Ruhestand trat, zum ordentlichen Professor an der allgemeinen Malerschule der k. k. Akademie der Künste in Wien ernannt.

Kunstvereine.

△ **Münchener Kunstverein.** Der Mitte März ausgegebene Rechenschaftsbericht des Verwaltungs-Ausschusses für das Jahr 1874 weist ein überraschendes Wachsen der Mitgliederzahl des Vereins und in Folge dessen eine Mehrung der Einnahme um nahezu 4000 Fl. gegenüber dem Vorjahre aus. Von der Gesammt-Einnahme von 49,740 Fl. wurden 44,718 Fl. 30 Xr. auf den Ankauf zu verloosender Kunstwerke und das Vereinsgeschenk verwendet. Aus dem Zusammenhalte der im Vorjahre für angekaufte Kunstwerke verwendeten Summe mit der im letzten Jahre verausgabten glaubt der Verwaltungsausschuß den Schluß ziehen zu dürfen, die eben verlooſten Objekte hätten einen durchschnittlich wesentlich höheren Werth gehabt. Man kann diesem Schlusse nur beitreten, wenn feststeht, daß dem höheren Kaufpreise nothwendig auch ein höherer innerer Werth entspricht. Das wird aber der Verwaltungs-Ausschuß kaum behaupten wollen, und so kann ich denn die Bemerkung nicht unterdrücken, daß der Kunstverein auch während des letzten Jahres seinen alten Ruf als höchst wohlwollender Käufer in vielen Fällen zu erhalten bestrebt war. Als eine beachtenswerthe Thatsache ist andrerseits zu konstatiren, daß der Verein in der Lage gewesen wäre, werthvollere Kunstwerke zu Preisen anzukaufen, die in früheren Jahren unerschwinglich gewesen wären, daß er aber wegen mangelnden Angebotes nicht dazu kam. Das kann einen doppelten Grund haben: entweder wurden werthvollere Kunstwerke gar nicht angeboten oder es wurden für Kunstwerke Preise gefordert, die ihrem Werthe nicht entsprachen. Wer die gegenwärtigen Verhältnisse kennt, wird eher das Letztere als das Erstere glauben; denn so flau die Verkaufsgeschäfte noch immer gehen, so üppig blüht noch der Schwindel, der mit der Fiktion hoher Preise getrieben wird. Man hört oft Tausende nennen, wo nur von Hunderten die Rede sein sollte. Natürlich, ein Künstler, dessen Arbeiten so hoch bezahlt werden, muß ein bedeutender sein, und der Kunsthändler seinerseits kann dem Kauflustigen gegenüber bei einer solchen Manipulation auch nur gewinnen. Der Verwaltungs-Ausschuß spricht in seinem Rechenschaftsberichte den Münchener Kunstgenossen seinen besonderen Dank dafür aus, daß sie die Wochenausstellungen des Vereins so zahlreich beschickten, obwohl die tüchtigsten Leistungen nicht immer der Gefahr enthoben seien, in gewissen Organen der Lokalpresse einer verständnißlosen und leichtfertigen, vielleicht auch übelwollenden Besprechung unterstellt zu werden. Man kann dem Verwaltungs-Ausschusse eine gewisse Berechtigung zu diesem ungeschminkten Urtheile keineswegs absprechen; denn die Lokalpresse leistet namentlich in der Kunstkritik oft geradezu Staunenswerthes. Aber noch mehr gilt das von ihrem Lob als von ihrem Tadel. Dabei sekundirt ihr mit weit über das Erlaubte hinausgehenden Reklamen die Augsburger Abendzeitung, die jede Woche gewissenhaft die Meisterwerke registrirt, welche Herr X, Herr Y und Z auf der Staffelei stehen haben. Der Verein war in früheren Jahren nie so stark von auswärtigen Künstlern beschickt als dermal, und ich möchte der Verwaltungsbehörde die Anerkennung ihrer darauf bezüglichen Thätigkeit nicht vorenthalten. — Höchst beachtenswerth scheint mir jene Stelle des Berichtes, in welcher der Ausschuß unverhohlen zu erkennen giebt, daß es für den Verein im Hinblick darauf, daß er der leistungsfähigste von allen gleichartigen Vereinen Deutschlands ist, an der Zeit wäre, höhere Ziele als bisher anzustreben, und daß er desfallsige Anträge erwarte. Der Verein hat 134 Gewinnste und 12 Nachgewinnste beschafft, somit um ein Namhaftes mehr als wozu er nach den Satzungen verpflichtet war. Den höchsten Kaufschilling bezahlte er mit 750 Fl. für ein Genrebild von Edm. **Harburger** und für eine Herbstlandschaft von Rob. **Schleich**, 700 Fl. für den „Intrigant" von **Roß** und für eine Landschaft mit Vieh von **Weishaupt**. Den Schluß des Berichts bilden Nekrologe Ed. Schleich's, Herm. Dyck's, Wilh. v. Kaulbach's, Max Gierymski's und Bernh. Endres'.

△ **Münchener Unterstützungsvereine.** Nach dem mir vorliegenden Rechenschaftsberichte des Künstler-Unterstützungsvereins für das Jahr 1874 zählt der genannte Verein gegenwärtig 400 Mitglieder und sind 7 gestorben, 1 aus- und 7 eingetreten. Die Einnahmen ergaben 17,044 Fl. 17 Xr., darunter aus der Verlassenschaft des Königs Ludwig I. in Folge Rückfalls einer Leibrente 7848 Fl. 20 Xr., der Jahresbeitrag des Herzogs Max mit 20 Fl. und 1153 Fl. 30 Xr. ordentliche Beiträge. Unter den 3301 Fl. 18 Xr. Ausgaben befinden sich 3132 Fl. Unterstützungen an 9 Mitglieder und an die Hinterbliebenen von 9 solchen. Das Gesammtvermögen des Vereins berechnet sich auf 133,280 Fl. 4 Xr. — Der seit erst zwei Jahren bestehende Frauenverein zur Unterstützung hilfsbedürftiger Künstler-Wittwen und Waisen besitzt nach dem Jahresbericht für 1874 ein Vermögen von 2503 Fl. 23 Xr. und vereinnahmte in diesem Jahre 1789 Fl. 56 Xr., wovon er 1736 Fl. 33 Xr. verausgabte, darunter 930 Fl. an Unterstützungen. Der Verein zählt dermalen 5 außerordentliche und 321 ordentliche Mitglieder, welche zusammen 1057 Fl. 14 Xr. Jahresbeiträge entrichteten. Mit lebhaftem Dankgefühle wird konstatirt, daß J. K. H. die Prinzessin Ludwig von Bayern, geb. Erzherzogin von Oesterreich-Este, dem Vereine dieser Tage eine Schenkung von 500 Fl. Kapital zuwendete.

W. **Verein für Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Berlin.** Die am 23. März im neuen Lokale abgehaltene Sitzung bot der zahlreich anwesenden Versammlung viel Interessantes dar. Zuerst machte Herr Dr. **Fischer** auf ein Kunstwerk aufmerksam, dessen Erwähnung und Beschreibung er in einem seltenen Buche fand. Im: Veridicus Germanus (der Teutsche Warsager) von Joannes Viator (Bilger) 1630 wird nämlich erzählt, daß Erzherzog Leopold, Erzbischof von Straßburg, auf seiner Reise nach Italien dem Kirchenschatze von Loretto ein Kunstwerk von Silber, 8000 Rthl. werth, die Stadt Zabern (reliefartig?) vorstellend, geschenkt habe. Es wäre interessant zu erfahren, ob sich dasselbe noch in Loretto befindet oder bereits, wie so vieles Kostbare und Schöne, den Weg — alles Silbers gegangen ist. — Darauf legte Herr **Nöhring** seine Heliogravuren zur Ansicht vor. Diese haben vor gewöhnlichen Photographien den Vortheil der Dauerhaftigkeit, da sie mit Druckerfarbe hergestellt sind. Die Nachbildungen der zarten Silberstiftzeichnungen Holbein's im Berliner Kupferstichkabinet, welche Herr Nöhring soeben herausgiebt, lassen trotz der Schwierigkeit, die feinen Nuancirungen der Originale festzuhalten, nichts zu wünschen übrig. — Herr Prof. **Weiß** legte das radirte Werk van Dyck's mit den Durand'schen heliogravirten Nachbildungen desselben zum Vergleiche vor. Als Vergleichungsmaterial und Ergänzung werden diese Heliogravuren selbst öffentlichen Kabineten erwünscht sein. — Herr Dr. **Rosenberg** legte die beiden Porträts Dürer's aus der Münchener Pinakothek und aus Herrn Suermondt's Sammlung in Photographien vor, und indem er, die Ergebnisse der Forschung zusammenfassend, beide für Kopien erklärte (? D. Red.), gab er der Vermuthung Raum, daß das eigentliche Original verloren gegangen sein dürfte. Es wurde bemerkt, daß sich auf Schloß Blankenburg bei Braunschweig ein drittes Porträt Dürer's befindet. Zuletzt widmete Herr Prof. **Weiß** dem jüngst verstorbenen Düsseldorfer Maler Th. **Hildebrandt** einen warmen Nachruf und erklärte aus vorgelegten Originalzeichnungen und Studien des Künstlers zu seinen bekanntesten Gemälden den ausdauernden Fleiß, mit dem der Künstler seine Idee von der ersten Konception bis zur Vollendung auf der Leinwand durchdachte und durcharbeitete.

F. **Königsberg.** Trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse war das Resultat der hiesigen Ausstellung wider Erwarten ein recht erfreuliches. Es wurden auf derselben von Privaten 26 Gemälde für 18,010 Mark gekauft — eine Ziffer, welche mit Ausnahme von 1873 alle früheren Jahre übertrifft; der Kunstverein kaufte zur Verloosung 17 Bilder für 9129 M., für die städtische Galerie ein Bild für 3000 M. und beabsichtigt, für diese Sammlung noch in diesem Jahre weitere Ankäufe aus andern Quellen zu machen. Es kamen also im

Ganzen 30,139 M. den Künstlern zu gut. — In Danzig betrug der Gesammtumsatz 17,640 M.; davon zur Verloosung 13 Bilder für 4410 M., für das Stadtmuseum 4 Bilder für 10,050 M., von Privaten 6 Bilder für 3180 Mark.

Z. Wiesbaden. Die Ausstellung des nassauischen Kunstvereins brachte in den letzten Wochen von hervorragenderen Gemälden R. Jordan's „Krankenstube" und Karl Mücke's „Kleine Tänzerin"; beide Bilder bewegen sich in dem Leben der Bewohner der deutschen Nordseeküste und sind von ansprechender Wirkung. „Die Heimkehr vom Felde", von Chr. Böttcher, dem Maler des rheinischen Lebens, ging für 2500 Thlr. in Privatbesitz über; Hugo Oehmichen's ergreifende „Trauerbotschaft" wurde um 1500 Thlr. von der öffentlichen Sammlung erworben. L. von Rößler führte ein Bild aus dem „Landsknechtsleben" vor, ein Thema, das er mit Vorliebe und Geschick behandelt, und Fritz Sonderland die Scene „Vor dem Richter", Kinder, die nach der Plünderung eines Vogelnestes der Schuldisciplin überliefert werden. — Die Ausstellung des Kunstvereins für Nassau hat sich in der letzten Zeit sehr gehoben, und die Künstler dürfen, besonders während der Sommermonate, auf eine gute Gelegenheit zum Verkauf ihrer Werke hoffen. Für Galerieankäufe stehen dem Kunstverein augenblicklich noch ungefähr 18,000 Mark zur Verfügung.

Sammlungen und Ausstellungen.

†† Oesterreichischer Kunstverein. Zur Märzausstellung traf später noch ein Bild von J. Brandt ein: „Ukrainische Kosaken auf der Steppe"; vorzügliche Stimmung, lebensvolle, charakteristische Zeichnung und technisch gewandter Vortrag sind ihm nachzurühmen. — Polen und kein Ende! — Auch im April steht an der Spitze der Ausstellung ein Matejko — aber diesmal einer der schwächeren Gattung. „Iwan der Grausame auf dem Hinrichtungsplatze bei Moskau": eine etwas absonderliche, widerliche Scene, die durchaus nicht zur Verherrlichung der Nation beiträgt, wie man es sonst in Matejko's Bildern zu schauen gewohnt ist. Der Czar kehrt nach eben abgehaltenem Gerichte im Morgengrauen aus der Kirche nächst dem Hinrichtungsplatze nach Moskau zurück; seine Familie und sein ganzer Hofstaat sammt den Leibgarden begleiten ihn; im Hintergrunde in der Dämmerung bemerkt man den Richtplatz. Die Schwächen von Matejko's Kunst treten leider in diesem Bilde noch schriller hervor, als in den oben besprochenen, und diesmal können ihnen als Aequivalent nur wenige seiner Vorzüge gegenüber gestellt werden; die Zeichnung ist nachlässig, die Formen barock und verzerrt, die Komposition ohne eigentlich dramatischen Gehalt, die Farbe hart und schreiend; nur einzelne Köpfe zeigen wieder das große Talent des Meisters im Individualisiren. Ein zweites historisches Bild ist von Prof. A. Vischer ausgestellt und behandelt die Erstürmung Rom's durch die Deutschen im Jahre 1527 bei der Porta San Spirito. Die Komposition ist mit viel Geschick aufgebaut und die Farbe frisch und gut gestimmt, die einzelnen Gestalten sind aber lahm und kranken vielfach an Zeichenfehlern; man sieht zu viel Modelle im Bilde. — Im Uebrigen zählt die Ausstellung noch 369 Nummern von Gemälden älterer und neuerer Meister, die von einem hiesigen Kunsthändler aus Privatkreisen gesammelt sind und Ende des Monats zur Versteigerung gelangen. Es findet sich darunter manches werthvolle Kabinetbildchen von Meistern mit klangvollen Namen, wie Waldmüller, Calame, Achenbach, Flüggen, Rotta, Vinea, Leys, Vautier, Daubigny, Jettel u. A. m.

* Die sechste Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause wurde am 14. d. M. im Beisein des Herrn Erzherzogs Karl Ludwig und eines zahlreichen Publikums feierlich eröffnet. Die Ausstellung umfaßt 460 Nummern.

W. Die Ausstellung des Kasseler Kunstvereins wurde kürzlich mit einer Sendung von Bildern aus der Berliner National-Galerie bedacht, die zwar zum Theil schon in weiteren Kreisen bekannt sind, aber doch immer wieder Interesse darbieten, zumal an einem Orte wie Kassel, wo nicht allzu reichliche Abwechselung in den Kunstgenüssen geboten wird. Der Vorstand des Vereins thut sein Möglichstes, um bedeutendere Werke hier zur Ausstellung zu bringen, bei der Mehrzahl der ausstellenden Künstler aber scheint Kassel immer noch als ein wenig dankbares ultima Thule zu gelten. Und doch kommt die Stadt von Jahr zu Jahr mehr in Aufnahme. Auch kann es bei ihrer centralen Lage, ihren bedeutenden Natur- und Kunstschätzen nicht zweifelhaft sein, daß sie gerade in künstlerischer Hinsicht noch einer vielversprechenden Zukunft entgegengeht. Leider ist der Indifferentismus der Kasseler Bevölkerung, wie der Behörden selbst, in künstlerischen Dingen noch zu groß, als daß man den Aufschwung bald erwarten könnte. Vor allem wäre nothwendig, noch einige bedeutende Kräfte nach Kassel zu ziehen und neue Mittelpunkte des künstlerischen Schaffens zu bilden, wozu die schönste Gelegenheit geboten wäre, wenn man sie nur ergreifen wollte. Wie einst Wilhelm Schirmer, welcher wie viele andere die großen Vortheile, die Kassel dem Künstler bietet, erkannte, so würden auch jetzt noch, wie die Betreffenden selbst erklärt haben, einige der namhaftesten Kunstnotabilitäten auf der Stelle bereit sein, mit ihren Schülern hierher zu übersiedeln, wenn man ihnen nur halbwegs entgegenkäme und ihnen Raum schaffte. Allein es geschieht nichts in dieser Richtung. Die Kunst ist uns ein zwar angenehmer, aber im Grunde doch sehr entbehrlicher Luxus, und wir machen es wie das klassische Volk von Hellas: Graeci sua tantum mirantur; ob mit mehr oder weniger Berechtigung als diese, bleibe dahin gestellt. Wollte man wenigstens anfangen, den materiellen Werth einer höheren und allseitigen Pflege der Künste und Kunstgewerbe zu begreifen, wenn man den idealen nicht zu schätzen vermag, und wollte man einsehen, daß unter anderen schönen Dingen, welche die Künste im Gefolge haben, — wenn denn einmal die materielle Rücksicht gelten soll — auch der Wohlstand einzieht in diejenigen Orte, die ihnen Aufnahme und Pflege gewähren. Und diesen könnte auch unsere steuerbelastete Bevölkerung recht wohl vertragen! — Doch kehren wir von dieser Abschweifung, welche durch die Verhältnisse nur zu nahe gelegt ist, zu unserem Gegenstande zurück. In Betreff der oben erwähnten Bilder der Nationalgalerie kann ich mich kurz fassen. Es mag daher genügen, zu bemerken, daß sich unter denselben Hiddemann's vortreffliches Gemälde „Preußische Werber zur Zeit Friedrich des Großen", A. v. Heyden's schöner „Festmorgen" und treffliche Genrebilder von Salentin in Düsseldorf („Wallfahrer an der Kapelle"), Hertel ebenda „Jungdeutschland" und Amberg in Berlin „Vorlesung aus Werther" befinden, letzteres Bild bei guter Empfindung etwas einseitig in der Individualisirung der im Uebrigen recht anmuthigen Mädchengestalten. Auch zwei Landschaften „Wald und Berg" von Max Schmidt in Königsberg, ein schon früher hier ausgestelltes Bild und eine durch klaren Luftton ausgezeichnete „Viehweide", von Kühling in Berlin sind hervorzuheben. Eine größere Landschaft ist ferner von Sommer ausgestellt, „Der Kellersee", mit gutem Lichteffekt, doch stellenweise nicht entsprechend durchgeführter Luftperspektive; von Rieger in Wien eine „Regenstimmung an den Ufern der Donau", ein Bild von guter Auffassung, welches nur in einigen Partien namentlich des Vordergrundes eine kräftigere Behandlung vermissen läßt. C. Scheitz in Kassel hat einen „Buchenwald" und ein Architekturbild (Inneres einer Schloßruine in Tirol) ausgestellt, in welchen beiden Arbeiten sich ein tüchtiges koloristisches Talent kundgiebt. Von Figurenbildern ist eine etwas nüchterne, doch im Einzelnen gut empfundene Kirchenscene, „Vor der Taufe" von A. Conrad, zu nennen, sowie ein in der Charakteristik gut durchgeführtes Genrebild von L. Katzenstein „Im Pensionat", welches die Ausstellung bereits wieder verlassen hat, um nach Lissabon zu wandern. Von Professor Ihlée in Kassel ist außer einigen vortrefflichen Originalbildern, unter denen namentlich ein Mönch, eine Römerin im Festgewand und ein Klostergarten mit Mönchen hervorzuheben sind, eine Anzahl von Kopien ausgestellt, welche nicht gewöhnliches Interesse bieten. Verdient es schon alle Anerkennung, wenn ein Künstler von Begabung sich dem tiefern Studium und der Wiedergabe der unerreichten Meisterwerke älterer Zeit zuwendet, so namentlich dann, wenn es mit soviel Hingebung, Verständniß und Fähigkeit geschieht, wie es hier der Fall ist. Die Kopien sind nach Raffael (heil. Cäcilie, u. A.), Albertinelli (Begrüßung der Maria und Elisabeth), Domenichino (Sibylle) und Paris Bordone (Herodias) gefertigt und sind auch in koloristischer Hinsicht, von einzelnen Härten des Fleischtons abgesehen, vortreffliche Leistungen, so namentlich die Herodias nach Bordone. Der etwas befremdliche Eindruck, welchen

in dieser Beziehung die „heil. Cäcilie" nach Raffael im Luftton macht, ist auf Rechnung des Originals zu setzen, denn bekanntlich wurde dieses, die Zierde der Pinakothek zu Bologna, von unkundiger Hand theilweise übermalt. Es wäre zu wünschen, daß unsere berühmte Galerie, die jedoch nach mancher Richtung hin noch sehr der Ergänzung bedarf, so namentlich in Beziehung auf die italienische Schule, durch Anschaffung von Kopien dieser Art, die natürlich in einem besonderen Raum zu vereinigen wären, vervollständigt würde.

R. B. **Die Kunstsammlung des Germanischen Museums zu Nürnberg**, welche, wie in Nr. 15 d. l. J. dieser Blätter gemeldet wurde, erst kürzlich durch Aufnahme des Kunstbesitzes der Merkel'schen Familienstiftung einen höchst werthvollen Zuwachs erhalten hat, erhält soeben wieder eine sehr ansehnliche Vermehrung, indem der Magistrat der Stadt Nürnberg in seinen Sitzungen vom 12. Febr. und 2. April d. Jahres beschlossen hat, die bisher in einem Saale des Rathhauses aufgestellte städtische Kunstsammlung, wozu auch das deponirte Eigenthum (besonders silberne Becher, große Zinnkannen und kleine, kunstvolle Truhen) der aufgelösten Handwerks-Innungen und einige goldene (z. B. die schöne Schale, welche in Spemann's Kunsthandwerk Bd. I, Taf. 3 abgebildet ist) und silberne Gefäße der Wohlthätigkeitsstiftung gehören, „aus Mangel an Platz" dem Germanischen Museum, unter Vorbehalt des Eigenthumsrechts, zu übergeben. Diese städtische Kunstsammlung enthält eine große, außerordentlich werthvolle Sammlung, meist älterer Kupferstiche, darunter z. B. das fast vollständige Werk A. Dürer's in sehr vorzüglichen Abdrücken, welches einst der berühmte Goldschmied Wenzel Jamitzer von A. Dürer's Bruder Andreas erworben und welches dann von seinen Erben durch die Sammlungen v. Praun und Frauenholz in den Besitz des Kaufmanns Hertel gelangte, der es testamentarisch der Stadt Nürnberg vermachte, ein Zeichenbuch des Architekten Karl Haller v. Hallerstein († 1817), viele ältere Glasgemälde, z. B. von Christoph Maurer, Holzschnitzereien aller Art, darunter der nach Dürer's Zeichnung gefertigte Rahmen zu dem jetzt im Belvedere zu Wien befindlichen Bilde der Trinität, das Originalmodell zu der von Labenwolf gegossenen berühmten Brunnenfigur des Gänsemännchens (Rettberg Nürnbergs Kunstleben, Seite 158), das Originalmodell zu einer von Peter Vischer gegossenen Statue im Dom zu Prag, ferner Arbeiten von Veit Stoß und Peter Flötner, eine Anzahl silberner Pokale, darunter die beiden schönen, berühmten Becher von Paul Flynt (vergl. Bd. IX, Seite 227 dieser Zeitschrift), kunstvolle Elfenbein-Arbeiten, der kleine sich kratzende Hund, welcher gewöhnlich (mit Unrecht) dem Peter Vischer zugeschrieben wird, aber wohl die Arbeit eines Nürnberger Goldschmieds ist, ein kunstvoller Schrank, ein altes Modell der Stadt Nürnberg, eine Anzahl sehr kostbarer Kupferwerke und vieles Andere. — Nur die berühmte in Holz geschnitzte Madonna (Rettberg, a. a. O. Seite 75) und der bogenspannende Apoll von Peter Vischer sollen im Rathhause zurückbehalten werden.

Vermischte Nachrichten.

Denkmäler. Wie man uns aus Wien meldet, hat der Kaiser von Oesterreich dem Komité zur Errichtung des Schiller-Denkmals in Wien die Abhaltung einer Effekten-Lotterie mit 5,000 Loosen à 2 fl. im Laufe des Jahres 1875 gegen vorläufige Entrichtung der halben 10proz. Lottotaxe bewilligt. Gewinnste in Gold und Geldeffekten sind bei dieser Lotterie ausgeschlossen, dieselbe darf an Niemanden abgetreten werden, sondern ist vom Komité selbst durchzuführen. Bei der Ziehung hat ein Beamter des Wiener Magistrats als Kommissär zu interveniren. Es hat sich ein Damenkomité zur Durchführung der Lotterie unter dem Vorsitze der Frau Fürstin Hohenlohe gebildet. — Man schreibt der „Presse" aus Znaim: Am 7. März Nachmittags fand in der Gemeinde Poppitz, der Geburtsstätte des Dichters Charles Sealsfield, eine Versammlung statt, welche sich mit der Frage beschäftigte: auf welche Weise ein Denkmal für den Dichter errichtet werden könnte. Versammlungsort war das Geburtshaus Sealsfield's (Karl Postl). Die Insassen von Poppitz mit ihrem Bürgermeister Herrn Jank an der Spitze hatten sich in bedeutender Anzahl (bei 300) eingefunden, was als Beweis gelten kann, wie lebhaft sich die Heimathsgenossen Sealsfield's dafür interessiren, sein Andenken zu ehren. Man einigte sich dahin: ein Komité einzusetzen, welches vorerst die Anbringung einer Gedenktafel an Sealsfield's Geburtshause, dann aber die Errichtung eines Obelisken in der Einsiedelleithen anzustreben hätte. — Ueber die Stelle, auf welcher das Berliner Stein-Denkmal errichtet werden soll, ist nach der „Ger.-Zeitg." jetzt endgiltig entschieden worden. Der König hat bestimmt, daß das Denkmal auf dem Dönhofsplatz, und zwar in der Mitte zwischen der Kommandanten- und Jerusalemer-Straße, in der Verlängerung des auf der Mitte des Platzes stehenden Gaskandelabers, in der Linie der Leipziger Straße, also gegenüber dem Gebäude, in welchem das königl. Civilkabinet sich befindet, aufgestellt werden soll. Zugleich hat der König befohlen, den Wasserlöwen mit seinem Wasserbecken und den Obelisken vom Dönhofsplatz gänzlich zu entfernen. — Der Rath der Stadt Leipzig hat, wie das „Tageblatt" meldet, beschlossen, die Herstellungskosten des daselbst zu errichtenden Siegesdenkmals, welche nach Abzug der durch öffentliche Sammlungen gedeckten Summe von 100,000 Mark noch 200,000 Mark betragen, aus städtischen Mitteln zu bestreiten. Das Denkmal soll nach dem Entwurfe des Bildhauers Siemering zur Ausführung gebracht werden.

Aus London wird geschrieben: In den nächsten Tagen kommt ein großes und interessantes Gemälde an die Königin zur Ablieferung. Dasselbe ist bereits bis auf einige Kleinigkeiten fertig. Es ist das Gemälde, welches die Königin Viktoria vor mehr als einem Jahre dem Maler Nicolas Chevalier zur Erinnerung an die Hochzeit des Herzogs und der Herzogin von Edinburg auszuführen in Auftrag gab. Der Künstler hat ein sehr gelungenes Werk zu Stande gebracht. Namentlich wird die Aehnlichkeit der Portraits gelobt. Das Bild stellt die Hochzeitsfeierlichkeit in dem Moment dar, in welchem der Priester das Kreuz hoch über das Brautpaar erhebt, bevor er es ihnen zum Kusse darreicht. Braut und Bräutigam, beide vorzüglich getroffen, stehen mit brennender Wachskerze vor dem Lesepult. Im Vordergrunde steht der Sängerchor Männer und Knaben, in reich verzierten Gewändern. Im Hintergrunde befinden sich der Kaiser und die Kaiserin von Rußland, die Prinzessin von Wales, die deutsche Kronprinzessin und die Cesarewna mit einem ihrer Söhne, dahinter ein Heer russischer Würdenträger und „Gäste erster Klasse", wie sie das russische Marschallsamt nennt. Vorn neben dem Brautpaar stehen der Prinz von Wales in englischer Generalsuniform, der Großfürst-Thronfolger, der deutsche und der schwedische Kronprinz, Prinz Arthur, Earl Sydney, Graf Adlerberg u. A. m.

In Lübeck ist unlängst das von der Stadt errichtete Siegesdenkmal durch die Ausstellung des statuarischen Schmuckes vollendet worden. Die Köln. Zeitg. schreibt darüber: „Die künstlerischen Autoren des Denkmals sind zwei bekannte kölnische Meister: den baulichen Plan dazu hat Herr Architekt Franz Schmitz, die Skulpturen Herr Professor Christian Mohr geschaffen. Das Ganze ist in reichem gothischen Stile eine monumentale Brunnenanlage, aus deren Mitte sich ein Baldachin erhebt, an dessen Pfeiler sich vier allegorische Figuren lehnen und den eine größere Figur der siegreichen Germania bekrönt. Aus der Mitte des untersten großen achteckigen Beckens, welchem vier große Spülbecken und vier Treppen vorliegen, steigt ein vierseitiger mit Pfeilern versehener Unterbau empor, an welchen sich vier große Schalen anlegen, die von Stabbändeln mit Kapitälen gestützt werden; an den vier Seiten dieses Unterbaues befinden sich die Tafeln mit den Inschriften. Darüber erhebt sich in ähnlicher Form eine niedrigere zweite Abtheilung mit vier kleineren Becken. Darüber steigen vier gegliederte Pfeiler empor, welche wappenhaltende Löwen tragen und zwischen welchen sich die mit Wimpergen gezierten Bogenöffnungen des Baldachins einspannen. Vor diesen Pfeilern stehen auf ornirten Postamenten die allegorischen Figuren: Krieg, Wissenschaft, Handel und Ackerbau. Oben entwickelt sich aus dem Baldachin das achteckige gegliederte Postament für die größere Gestalt der Germania, die den Gipfel des Ganzen bildet. Das fein durchgebildete Gebäude gruppirt sich schön und steigt leicht und elegant empor. In den Figuren hat Prof. Mohr wiederum die große Geschicklichkeit bewährt, mit welcher er sich dem gothischen Stile anzuschließen und zugleich dem modernen Formgefühl gerecht zu werden versteht. Die vier allegorischen Figuren sind jugendliche, gewandete Gestalten, etwas unter Lebensgröße, von sehr anmuthiger Form und fast klassischer Ruhe und Einfachheit. Die etwas über-

lebensgroße Germania ist prächtig in Haltung und Gewandung; sie trägt Helm, Wappenkleid und Kaisermantel; die Rechte ruht auf dem Hefte des bekränzten Schwertes, die Linke hält die Kaiserkrone empor. Die Figuren sind in französischem Kalkstein ausgeführt und loben in jeder Hinsicht ihren Meister."

Aus Trier wird geschrieben: Die Errichtung des vom Landtage und der Regierung genehmigten Provinzialmuseums wird schon in Kurzem vor sich gehen. Als Direktor desselben soll der Konservator des Wiesbadener Museums, Herr v. Cohausen, ausersehen sein. Da das sehr geräumige Justiz-Arresthaus keine andere Verwendung gefunden, so wird es dem Provinzialmuseum überliefert und zu dem Zwecke einige bauliche Abänderungen erhalten. Namentlich wird die vordere hohe Einschlußmauer fallen und dort ein Eisengitter angebracht werden. Das Gebäude, welches man bisher von der Straße aus nirgends ganz übersehen konnte, hat eine Frontlänge von 110 Fuß und dabei noch manche Nebenräume; es wird deßhalb auf lange Zeit genügen, die sich hier ansammelnden Museumsschätze zu bergen. — Vor einigen Tagen fand man in dem Gartenterrain des Herrn Ehses, als man mit dem Auswerfen neuer Gruben beschäftigt war, einen wohlerhaltenen römischen Mosaikboden mit figürlichen Darstellungen. Herr Ehses stellte den Fund zur Verfügung der Königlichen Regierung, welche bereits angeordnet hat, daß der Mosaikboden gehoben und in die sogenannten römischen Bäder gebracht werden soll.

Vom Kunstmarkt.

R. B. Der Merkel'sche Tafelaufsatz von Wenzel Jamitzer ist nicht nur das vollendetste Werk dieses bedeutendsten aller Nürnberger Goldschmiede, der eine ganz neue Richtung in seiner Kunst angebahnt und durch seinen weitreichenden Einfluß und seine zahlreichen Schüler zur allgemeinen Geltung gebracht hat, sondern ist zugleich das hervorragendste Werk der gesammten deutschen Goldschmiedekunst älterer Zeit. Seitdem das Werk im Germanischen Museum öffentlich ausgestellt ist, ist das Interesse dafür nicht unerheblich gewachsen. Es machte sich das Bedürfniß nach guten Abbildungen desselben fühlbar. Bisher hatten wir nur eine große (0,35 M. hoch, also etwa $^1/_3$ der Natur) Radirung von Wilder, welche in dem dritten Hefte der „Nürnbergischen Künstler" (Verlag von H. Schrag in Nürnberg) erschienen ist. Diese Radirung giebt eine getreue Darstellung der Formen des Tafelaufsatzes, soweit solches eben bei diesem Werke durch Zeichnung zu erreichen möglich ist. Nach derselben ist ein verkleinerter Holzschnitt für Retberg's „Nürnberg's Kunstleben" gefertigt, der dann auch in Weiß' Kostümkunde, Lübke's Geschichte der Deutschen Renaissance und an andern Orten erschienen ist. Kürzlich hat nun der Photograph Joh. Hahn in Nürnberg (für den Verlag der Soldan'schen Hofbuchhandlung) eine große (0,45 M. hoch, also fast die Hälfte der Natur) photographische Aufnahme gefertigt, welche trotz der großen, nicht zu unterschätzenden Schwierigkeit gerade dieser Arbeit vollkommen gelungen ist, und eine willkommene Ergänzung der Wilder'schen Radirung bildet, denn diese Photographie giebt, neben genügender Klarheit der Einzelform, besonders die malerische Gesammtwirkung — und diese ist bei einem Tafelaufsatze doch die Hauptsache — dieses Prachtstückes der Goldschmiedekunst in vortrefflicher Weise wieder.

Zeitschriften.

The Art-Journal. April.
Studies and sketches by Edw. Landseer (Forts. Mit Abbild.) — Japanese art, von Rutberford Alcock. (Mit Abbild.) — Women's work in Austria, von F. R. Conder. — Ancient stone crosses of England, von A. Rimmer. (Forts. Mit Abbild.) — Early engravings in the royal gallery at Florence, von F. P. Seguier. (Forts.) — Exhibition of pictures from the french provincial Museums. — The green vaults of Dresden: their value as art teachers. (Forts. Mit Abbild.) — Traditions of christian art, by E. L. Cutts. (Mit Abbild.)

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 3.
Buntglasirte Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. im germ. Museum, von A. Essenwein. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 153.
Research, discovery, and restoration in Rome, von C. J. Hemans. — The french Gallery, von W. M. Rossetti.

L'Art. No. 14. 15.
La miniature Hall, von J. J. Guiffrey. — Sur la curiosité, von E. Bonnaffé. (Mit Abbild.) — Une fête sous Louis XV, von E. Véron. (Mit Abbild.) — M. Emile Galichon, von P. Leroi. — Les marbres de Milet etc, von L. Ménard. (Mit Abbild.) — Les expositions des beaux-arts pendant la révolution, von E. Despois. — Italia fara da se, von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Quelques mots sur l'art russe à Moscou, von P. Rioux-Maillou (Mit Abbild.) — Une exposition de tapisseries, von T. F. Riano. — L'affaire Fréderic van de Kerkhove. — Zwei Kunstbeilagen.

Kunstkronik. 3. 4. Heft.
Jakob Maris, von C. Vosmaer. — Eene waudeling door het Antwerpsche Museum, von M. Rooses. (Forts.) — Mariano Fortuny. — Leon. da Vinci. — Zwei Kunstbeilagen.

Journal des Beaux-Arts. No. 7.
L'enfant de Bruges, von A. Siret.

Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde und Geschichtsforschung. Bd. XIII. Wiesbaden, 1875.
Schneider, die karolingische Basilika zu Steinbach-Michelstadt im Odenwald; mit 9 Taf. — v. Cohausen, die Schlösser und Schlüssel der Römer; mit 2 Taf. — Becker, die altchristlichen Inschriften von Wiesbaden. — Münz, ein altchristlicher Grabstein des Taunusgebietes. — Becker, römisch-fränkische Inschrift eines Broncerringes aus Mainz. — Becker, römische Inschriften aus den Rheinlanden. — Becker, römische Inschriften von der Saalburg bei Homburg v. d. Höhe. — Götze, Beiträge zur Geschichte der Georgenkirche und des Georgenstifts zu Limburg.

Gazette des Beaux-arts. April.
Les figurines de Tanagra, au Musée du Louvre, von O. Rayet (Mit Abbild.) — Murillo et ses elèves, von P. Lefort. (Forts. Mit Abbild.) — A propos de Corot, von J. Buisson (Mit Abbild.) — Histoire du costume: Salle du moyen âge à l'exposition de l'union centrale, von A. Darcel. (Mit Abbild.) — Fortuny, von W. Fol. (Schluss. Mit Abbild.) — Un cabinet d'amateur en Suisse (musée Fol), von A Schneider. (Mit Abbild. — Exposition rétrospective de Milan: Art industriel, von L. Courajod (Mit Abbild.)

Auktions-Kataloge.

Rudolph Lepke in Berlin. Versteigerung am 27. April. Gemälde und Aquarellen, worunter 100 Originale von Eduard Hildebrandt. — Versteigerung am 6. Mai. Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

30. April

Nr. 29.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

KUNST-CHRONIK

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Herr Alfred Michiels und die Kasseler Galerie.

Aus Anlaß der Besprechung eines Vortrages von Prof. G. Kinkel über Rubens weist Prof. Woltmann in diesem Blatte mit größtem Rechte darauf hin, welchen geringen Werth das weitläufige und anspruchsvolle Werk von Alfred Michiels: Histoire de la peinture flamande (bis jetzt 8 Bde.) besitzt, und daß es besonders zu bedauern ist, wenn deutsche Gelehrte sich eines solchen Machwerkes annehmen.

Diese Bemerkung brachte uns ein kunstliterarisches Geschichtchen in's Gedächtniß, welches sich in einem belgischen Fachblatte abspielte und daher in Deutschland wohl kaum bekannt geworden ist. Es ist dies Geschichtchen nicht nur für Herrn Michiels bezeichnend, sondern charakterisirt überhaupt eine ganze Zahl sogenannter Forscher, deren buntscheckiges, flitterndes Gewand Schuld daran ist, daß die Wissenschaft noch mit bedenklichem und oft verächtlichem Blick auf die Kunstforschung herabblickt. Für diese Art der Kunstforschung im Gewande des zudringlichen, stutzerhaften Feuilletons der schlechtesten Gattung bietet Herr Alfred Michiels ein ächtes Prototyp, so daß uns die Erzählung des angekündigten Geschichtchens hier um so mehr an seiner Stelle zu sein scheint. Sie besteht in einem Strauß, welchen dieser Biedermann (bekanntlich jetzt ein ebenso wüthender Deutschenfresser wie früher Schwärmer für Deutschland) in dem Brüsseler Journal des Beaux-Arts vor etwa einem Jahre mit unserem Mitarbeiter Dr. W. Bode ausgefochten hat.

In seiner oben genannten Geschichte der vlämischen Malerei hatte H. Michiels zwei Landschaften von François Wouters als in der Galerie zu Kassel befindlich und zwar angeblich nach dem Augenschein ausführlich beschrieben und danach die Charakteristik des ihm sonst unbekannten Meisters gegeben. Herr Ph. van der Kellen konnte bei einem Besuche der Kasseler Galerie die Bilder weder in der Galerie noch im Kataloge derselben auffinden und erlaubt sich daher, in einer Zuschrift an das Journal des Beaux-Arts gelinde Zweifel an der Angabe des Herrn Michiels zu erheben. Dieser erwiedert darauf fast entrüstet: nicht einmal, sogar zweimal habe er die Bilder gesehen und das letzte Mal (im Jahre 1865) sich davon genaue Notizen gemacht, die er noch besitze. Aber zwischen den Jahren 1865 und 1867 liege das Jahr 1866, liege die preußische Annexion, und diese habe die Kasseler Galerie nicht nur um jene beiden Wouters, sondern um 569 Gemälde erleichtert, wie der neue Katalog ausweise, der nur 836 Bilder aufzähle, während er selbst im Jahre 1865 noch 1405 Bilder gesehen habe; für die Ausführung dieses Diebstahls biete preußische Art mannigfache Vermuthungen: am Nächsten liege die Plünderung durch die Berliner Galerie; diese erscheine ihm jedoch unwahrscheinlich, da die Herren Direktoren denn doch wohl gleich das Beste genommen haben würden. Wahrscheinlicher sei es, daß der Raub durch die Kasseler Galeriebeamten begangen sei oder durch eine förmlich organisirte Diebsbande; am Wahrscheinlichsten sei wohl die Einverleibung in die bekannten Tornister der preußischen Offiziere!

Auf diesen Artikel war unser Mitarbeiter Dr. Bode, der sich als Beamter der Berliner Galerie verpflichtet halten mochte, jene sonderbaren Verdächtigungen abzuweisen, da er noch nicht zur Genüge mit dem Charakter des

famosen offiziösen Kunstfeuilletonisten Belgiens bekannt war, leichtsinnig genug zu antworten. In einem rein sachlich gehaltenen Schreiben an das Journal des Beaux-Arts weist er nach, daß sowohl nach seiner eigenen langjährigen und genauen Kenntniß der Galerie, wie nach den Angaben aller älteren und neueren Kataloge, sowie nach der Aussage des seit 1842 angestellten Galerie-Inspektors Aubel die beiden Bilder von Wouters sich niemals in der Galerie befanden, sondern als kurfürstl. Privateigenthum im Schloß Wilhelmsbad aufgestellt waren; daß ferner die Galerie niemals einen Bestand von 1405 Bildern, sondern bis zur preußischen Annexion (auch die Bilder in verschiedenen, gewöhnlich unzugänglichen Sälen mitgerechnet) nur etwa 700 Bilder aufzuweisen hatte, und daß erst seit und durch jene preußische Annexion die Galerie nicht nur Jedermann zugänglich gemacht, sondern auch in der Zahl der Bilder auf 836 Stück gebracht sei. Allerdings existire ein Katalog (vom Jahre 1830), der 1405 Bilder aufzählte, aber nicht als Bestand der Galerie, sondern als Gesammtzahl von Gemälden in kurfürstl. Besitz. Diesen Katalog mochte nun der H. Michiels wohl einmal eingesehen haben, aber wie: dafür zeugt jene Entdeckung des unerhörten Bilderraubes, insofern nämlich bei jedem Bilde die Aufstellung in der Galerie, den verschiedenen Schlössern u. s. f. ausdrücklich bemerkt war. Hatte nun H. Michiels darüber hinweggelesen oder hinweglesen wollen — es war ja ein so alter, wenigen nur zugänglicher Katalog — jedenfalls war aus diesem „kleinen Irrthume" eine prächtige Gelegenheit zu schmieden, in niederträchtigster Weise Deutsche und obenein deutsche Behörden zu verleumden.

Die Schlußfolgerungen in Bezug auf feines Anstandsgefühl und Glaubwürdigkeit des Herrn Michiels hat Dr. Bode dem Publikum überlassen, vermuthlich auch, weil er annahm, daß H. Michiels widerrufen oder zum Mindesten schweigen würde.

Aber er hatte sich getäuscht: der vlämische Michel ist etwas anderes als der deutsche! Es war ja nicht Alles so grob herausgesagt, daß sich nicht vielleicht mit einer Finte dagegen vorgehen ließe, zumal das Zeitschriften lesende Publikum doch unmöglich jedes Detail behält. Er zieht also kühn vom Leder: die schnöde Anschuldigung, daß niemals 1405 Bilder in der Galerie waren, also auch nicht 569 Bilder gestohlen sein können, macht ihm wenig Sorge; der brave Mann freut sich darüber, daß sogar ein Preuße auch einmal ehrlich sein könne. Von der schnöden Lüge aber, daß er 1865 diese 569 Bilder in der Galerie gesehen habe, wo sie sich nie befunden haben, davon ist natürlich nicht die Rede mehr; alle seine Behauptungen und Beschuldigungen läßt er auf die jetzt plötzlich ganz kleinliche Affaire von zwei Bildern des unbekannten Malers Wouters zusammenschrumpfen. „Wenn ich diese nun also auch wirklich nicht gesehen hätte?" fragt Herr Michiels. — Und doch habe ich sie gesehen! Denn der französische Gesandte in Kassel verschaffte mir Permeß für die Galerie, und der brave Kastellan der Galerie, dem meine täglichen Trinkgelder einiger „thalers" behagten, ließ mich auch die Bilder in den Schlössern Kassels, also vermuthlich auch die Wouters im Schloß Wilhelmsbad sehen. Aber selbst diesen Fall nicht vorausgesetzt, ich kann sie dennoch in der Galerie selbst gesehen haben; denn der Kurfürst „comme tous les hallucinés" kann ja auch gelegentlich die Galerie auf den Kopf gestellt, Bilder aus den Schlössern in die Galerie und aus derselben in die Schlösser haben bringen lassen! Quod erat demonstrandum. Endlich aber noch ein Grund mehr, als sie die wichtigste Sache bedurfte, ein Grund, „der alle Welt überzeugen muß: ich habe ja die Bilder ausführlich beschrieben, also muß ich sie doch gesehen haben." So sagt H. Michiels!

Nach dieser glänzenden Rechtfertigung geht Herr Michiels seinerseits zum Angriffe über. Der arme deutsche Dr. phil., der sich als deutscher Kleinigkeitskrämer und Stubenhocker schon in jenen lächerlichen Anklagen genügend charakterisirte, hatte H. Michiels (in einer kurzen Note) vorgeworfen, daß er von dem Musée und der Galerie in Kassel wie von Einer Anstalt spreche, während es doch zwei ganz verschiedene Gebäude und Anstalten wären. Armer deutscher Doktor! Wisse denn, daß der Franzose unter Musée stets nur eine Kunstanstalt, also z. B. auch eine Galerie versteht, unter Museum dagegen nur eine naturhistorische Saummlung. In Kassel seien also Musée und Galerie durchaus gleichbedeutend, „da jenes zweite Gebäude nur Naturalien enthalte." — Armer Bode! Selbst Dein Ueberwinder bedauert, Dich „in Deiner kindlichen Freude gestört zu haben, den Leser darauf aufmerksam gemacht zu haben, daß die Midas-Ohren nicht bei ihm selbst, sondern bei einem ganz andern Herrn zu suchen seien!"

Der so erbarmungslos niedergeworfene Gegner richtet sich indeß wieder auf. Er wagt sogar Herrn Michiels zu fragen, ob er einmal in dem Museum zu Kassel gewesen wäre? Dann würde er dort neben naturhistorischen Gegenständen wohl eine recht interessante Sammlung von Antiken, von Münzen, von kunstgewerblichen Gegenständen u. s. f. gefunden haben. So wäre also doch in Kassel Musée und Galerie auch für den besten französischen Grammatiker durchaus nicht dasselbe, um wie viel weniger für den vlämischen Michiels! — Auch mit der Topographie Kassel's scheint der betreffende Herr trotz seines wiederholten und längeren Besuchs von Kassel gleichfalls nicht recht vertraut zu sein. Oder sollte er sonst wohl behaupten, daß der alte Kastellan der Galerie ihm auch die Bilder in dem

etwa 200 Kilometer von Kassel entfernten Schlößchen Wilhelmsbad bei Hanau gezeigt habe! — Ja, aber der Kurfürst könnte sie doch gelegentlich einmal in die Galerie haben schicken lassen, meinte Herr Michiels. Leider konstatiren dem gegenüber die Beamten der Galerie, daß seit mehr als dreißig Jahren vom Kurfürsten wohl Bilder aus der Galerie entfernt, aber nie eines hineingeliefert wurde! — Aber die treue Beschreibung der Bilder muß doch Jedermann überzeugen! O ja, Jedermann, der nicht weiß, daß Sie aus dem Kataloge vom Jahre 1830 die ausführliche Beschreibung dieser Bilder Wort für Wort abgeschrieben und höchstens durch eine deklamatorische Floskel, wie „quel bel effet“ u. s. w., gewürzt oder richtiger verwässert haben! „Ich habe Ihnen also nachgewiesen, mein lieber Herr Michiels, so schließt Dr. Bode, daß alle Ihre Behauptungen fast Wort für Wort ebenso viele Unwahrheiten waren. Einem solchen Manne gegenüber wird es mir gestattet sein, daß dieser erste literarische Streit mit ihm auch der letzte sei.“

Auch jetzt erfolgt noch eine Antwort von Herrn Michiels! Die letzte Erklärung benutzte er als Mantel, unter dem er noch einige possirliche Sprünge produziren kann. Aus jener Erklärung Bode's, fortan ihm gegenüber zu schweigen, liest er erst die „Ankündigung auf Fortsetzung dieser gleichgültigen Diskussion bis zum jüngsten Tage“ heraus; einige Zeilen weiter drückt er dann freilich mit Galgenhumor sein Bedauern aus, von allem literarischen Verkehr mit Dr. Bode hinfort ausgeschlossen zu sein. Dann noch einige prächtige Saltomortales: „Können nicht zwei große Seelen in vollständig übereinstimmenden Beschreibungen von Bildern zusammentreffen? Und warum sollte nicht ein Kurfürst von Hessen es möglich gemacht haben, Bilder in den Galerien aufzuhängen, ohne daß die Galeriebeamten es bemerken konnten?“ Schließlich aber „supposons que je n'ai pas vu réellement les tableaux: qu'importe au public?“ — und der wackere Kämpe ist mit diesem Trost hinter die Hecke verschwunden, die ihm der Gegner selbst errichtet hat.

Wir bedauern, daß ein deutscher Kunstgelehrter, geblendet von dem falschen Schein einer übel erborgten Gelehrsamkeit, zu der Bemerkung sich fortreißen ließ, „daß dieser H. Michiels von deutschen Kunstgelehrten sehr ungerecht negligirt werde — daß wir in seiner Arbeit über Rubens weit das Beste über diesen Meister besitzen!“ Wer auch nicht auf die trefflichen archivalischen und kunsthistorischen Quellen eingehen kann, die Michiels ausschreibt, ohne sie zum großen Theile auch nur zu nennen, wer auch die beste Quelle, die Gemälde der Meister, nicht genau kennt und daher nicht weiß, wie wenig Herrn Michiels davon durch unmittelbare Anschauung bekannt ist und wie wenig er das Gesehene zu sehen und aufzunehmen versteht: ich meine, der sollte doch zum Mindesten über die Art stutzig werden, wie dieser Autor die Geschichte der vlämischen Malerei aus einer Reihe Feuilletons, die gewöhnlich schon eine französische oder belgische Zeitschrift gefüllt haben, unabsehbar ausspinnt und dann nach Jahren womöglich noch einmal ein Journal mit dem abgestandenen Zeug beglückt, — wie der Verfasser in politischer und sonst tendenziöser und anekdotensüchtiger Weise die Biographien entweder selbst ausstaffirt oder alten Klatsch wieder aufwärmt, wie er längst bekannte Künstler, uralte, leicht zugängliche Galerien plötzlich „entdeckt“, um sich das Relief eines Kenners zu geben (für ihn zwar sind es Entdeckungen!). Am Besten übrigens trifft Herr Michiels sein Konterfei selbst an einer Stelle, an welcher er die alten Kunstschriftsteller mit den Worten geißeln möchte: „les seuls ânes, dans cette affaire, ce sont les compilateurs qui prennent le nom d'historiens.“

* * *

Die neue Venus des Kapitol.

Die gegen Ende des vorigen Jahres auf dem Esquilin gefundene Venusstatue ist seit Kurzem in dem obern Korridore des Kapitolinischen Museums aufgestellt. Zwar kann ich, was die Schönheit derselben anlangt, ebensowenig wie die meisten Besucher des Museums dem begeisterten Lobe beistimmen, welches in der Beil. z. Allgem. Zeit. vom 13. Jan. diesem Bildwerke gespendet wurde, doch scheint mir dieser neue Fund in anderer Beziehung höchst beachtenswerth.

Die mehrfach gebrochene, aber bis auf beide Arme wieder vollständig zusammengesetzte Marmorstatue stellt ein junges, eben herangewachsenes Mädchen, wenig unter Lebensgröße, im Begriff in's Bad zu steigen, dar. Das Gewand hat sie bereits auf ein rechts neben ihr stehendes Gefäß gelegt. Die Füße sind noch mit Sandalen bekleidet. Das Haarband ist sie eben zu lösen im Begriff und zwar der Art, daß sie mit der linken Hand, deren Finger noch erhalten sind, den Schopf am Hinterhaupte in die Höhe hebt, um mit der rechten, welche gegen den Kopf erhoben war, das Band bequemer abwickeln zu können. Unwillkürlich senkt sich der Kopf, wie um letztere Thätigkeit zu erleichtern, nach rechts unten, und die Bewegung der linken Hand giebt dem ganzen Oberkörper eine leise Beugung nach rechts. Die Oberschenkel sind stark zusammengepreßt, ebenso die Unterschenkel, so daß das linke Bein, das Spielbein, nur wenig hinter das rechte, das Standbein, gesetzt werden konnte, folglich die linke Fußsohle fast ganz platt auf dem Boden steht.

Aus der Beschreibung geht hervor, daß unsere Venus unter die genrehaften Darstellungen dieser Göttin gehört. Das Motiv ist anmuthig, die Auffassung dabei

frei von Sinnlichkeit und Koketterie, die Ausführung, abgesehen von einigen etwas vernachlässigten Partien, fleißig. Dennoch macht die Statue nicht, wie ähnliche Darstellungen, einen vollkommen wohlthuenden und angenehmen Eindruck: ein Mangel an Frische, eine gewisse Unfreiheit, ein, man möchte sagen, akademischer Zug macht sich geltend. Dieser Umstand mag uns als Fingerzeig für die Zeitbestimmung des Werkes dienen. Einen verwandten, allerdings in noch höherem Grade unfreien Eindruck machen eine Reihe von Statuen aus der Schule des Pasiteles, als deren Hauptvertreter die Jünglingsfigur des Stephanos in der Villa Albani bekannt ist. Und unsere Venus ist, obgleich im Motiv bedeutend freier und lebendiger, in der äußern Gestaltung wirklich die leibhaftige Schwester dieser Stephanosfigur, nur steht sie in der Ausführung bedeutend höher. Wir finden in beiden Figuren dieselbe Magerkeit, denselben fast unnatürlich hohlen Rücken. Die Familienähnlichkeit in beiden Köpfen, von denen derjenige der Venus im Verhältniß zum Körper nur wenig größer als der der Stephanosfigur ist, macht die Schulverwandtschaft der Statuen ganz evident: in beiden das längliche Oval des Gesichts, die stark gewölbte Stirn, der breite Nasenrücken, die geschwungenen obern Augenhöhlenränder, die kräftigen Unterkiefern, das stark hervortretende Kinn, die hochsitzenden Ohren. Im Auge der Venus finden wir den Ausdruck des ὑγρόν ziemlich stark betont. Die Haare derselben sind auf dem Scheitel, am Schopfe und im Nacken drahtartig behandelt, vorn in großen, an archaische Weise erinnernden Locken über die Stirn gelegt, ein Umstand, der auf das Beste für die Richtigkeit unserer Bestimmung der Kunstschule spricht.

So gewinnen wir in unserer Statue einen neuen Baustein zur Geschichte der antiken Kunst. Besonders werthvoll ist derselbe, weil bisher noch keine nackte weibliche Gestalt aus der Schule des Pasiteles bekannt war, dann aber, weil unsere Figur ein Mittelglied zwischen dem Stephanosjüngling und der Gruppe des Menelaos in der Villa Ludovisi bildet. Der erstere ist in Motiv und Formengebung gebunden, die letztere, abgesehen von leisen Anklängen an Älteres, in Beidem völlig frei, unsere Venus dagegen im Motiv zwar frei, aber in der Formengebung gebunden.

Rom. **Leop. Julius.**

Kunstliteratur.

Die Stadt Athen im Alterthum von Kurt Wachsmuth. Erster Band. Mit 2 lithographirten Tafeln. Leipzig, B. G. Teubner. 1874. 767 S. 8⁰.

Endlich ist wenigstens der erste Band dieses Werkes erschienen, welches sowohl der Autor als auch die Verlagsbuchhandlung schon im Jahre 1869 angekündigt hatten. Wir schicken diese chronologische Bemerkung voraus, um an sie sogleich anzuknüpfen, daß dieses Buch eine erfreuliche Bestätigung des alten Satzes ist: Was lange währt, wird gut. Es ist eine durchaus reife Frucht langanhaltender, umfassender Studien, welche wir da erhalten. Durch seine gesunde und umsichtige Kritik, welche sich gleich weit entfernt hält von unberechtigtem Zweifeln und phantasievoller Konstruktion, durch die Klarheit, mit welcher die einzelnen Probleme aufgestellt und dann, durch Detailpolemik unentwegt, theils gelöst, theils der Lösung zugeführt werden, endlich durch eine Reihe vorsichtig gewonnener, neuer Resultate hat der Vf. ein Werk geliefert, welches eine Reihe kontroverser Punkte aus der athenischen Topographie befriedigend zum Abschluß bringt, in andern wenigstens den heutigen Stand der Erforschung klarlegt und daher sowohl den Schlußpunkt einer Periode in der Entwicklung der erwähnten Wissenschaft bezeichnet, als auch der Ausgangspunkt der ferneren Forschungen auf diesem Gebiete sein wird.

Der bisher erschienene 1. Band zerfällt in 4 Abschnitte. Der erste derselben behandelt in seltener Vollständigkeit „die Quellen und Hilfsmittel unserer Kunde des alten Athen", nämlich die gegenwärtige Oertlichkeit mit den antiken Resten, die Zeugnisse der Alten und die moderne, topographisch-antiquarische Wissenschaft. Ich hebe hier nur als besonders interessant hervor, daß Wachsmuth zum ersten Mal einen Deutschen, Georg Transfeldt, unter den Entdeckern Athens aufführt. Geboren in Danzig, Mitte des 17. Jahrh., gerieth er 1673 und 74 in türkische Gefangenschaft und war, als Sklave, wie es scheint, in Athen, wo er das Olympieion und das Lysikratesdenkmal zuerst erkannte und richtig benannte. Ferner ist die Entschiedenheit zu loben, mit welcher die Schlüsse aus der Provenienz der Inschriften, aus der lokalen Tradition und aus den Stätten christlicher Kirchen und Kapellen zurückgewiesen werden: es ist, als ob ein frischer Morgenwind in die über den Thälern lagernden Nebel führe. Der zweite Abschnitt ist der Beschreibung der attischen Ebene nach Bodenbeschaffenheit, Klima und Athmosphäre gewidmet. Zuerst sind hier die langjährigen, meteorologischen Beobachtungen von Julius Schmidt verwerthet. Den dritten Abschnitt nennt der Vf. bescheiden: „Bausteine zur Topographie von Athen", indem er der Ansicht ist, daß die Zeit noch nicht gekommen sei, um einen vollendeten Bau (der athenischen Topographie) aufzurichten. In zwei Kapiteln und zehn Abtheilungen werden eine Reihe von streitigen Punkten besprochen, besonders auf's eingehendste und, wie ich glaube, abschließend die Art, wie die Stadtbeschreibung des Pausanias entstanden ist. Das Resultat der Besprechung ist, daß Pausanias bei seiner Periegese die topographische Reihenfolge einge-

halten hat oder wenigstens einhalten wollte. Das Wichtigste aber, was zugleich dem ganzen Werke seine Signatur giebt, enthält der vierte Abschnitt, welcher fast die Hälfte des Buches einnimmt. Der Vf. nennt ihn: „Stadtgeschichte" und giebt in den 13 Kapiteln desselben die Baugeschichte Athens von den frühesten Zeiten bis in die letzten Jahrhunderte des Alterthums. Diese historische Behandlung der Topographie, wie sie E. Curtius in dem „erläuternden Text" zu den 7 Tafeln seines Atlas zuerst im Zusammenhang für Athen versucht hat, ist die allein lebendige und nutzbringende, zugleich die einzige, welche eine Zukunft hat. Leider gestattet der Raum nicht, hier ausführlich zu referiren, wie der Vf. vor den Augen des Lesers die Stadt aus getrennten Ansiedelungen entstehen läßt und dann zeigt, wie jeder Umschwung in der wechselvollen Geschichte Athens auch in Monumenten der Stadt ihren Ausdruck fand. — In einem Anhange sind die ältesten Berichte über die antiken Reste in Athen zusammengedruckt und dann noch zwei revidirte Karten der Stadt und des Peiraieus hinzugefügt. — Der 2. Band wird die „städtischen Alterthümer" bringen, d. h. versuchen, das Bild des Lebens und Treibens einer antiken Stadt zu entwerfen.

Wien, März 1875. W. G.

Nekrolog.

Skovgaard †. Am 13. d. M. starb in Kopenhagen der vorzüglichste der dänischen Landschaftsmaler, Professor Peter Christian Skovgaard. Er war im Jahre 1817 in einem seeländischen Dorfe geboren, kam, nachdem er schon von seiner Mutter einigen Unterricht im Zeichnen erhalten hatte, im Alter von fünfzehn Jahren auf die Kopenhagener Kunstakademie, arbeitete gleichzeitig als Malerlehrjunge und machte auf der Ausstellung 1836 als Landschaftsmaler sein erstes, wenig Aufsehen erregendes Debüt. Doch schon im Jahre 1843 gewann er auf der Ausstellung eine Anerkennungsmedaille, 1845 aber den großen Preis, eine goldene Medaille, die der Bestimmung gemäß dem Meister des besten Bildes der Ausstellung zuerkannt wurde. Von da an wuchs sein Ansehen innerhalb der nordischen Reiche, und bald wurde er von Allen als eines der ausgezeichnetsten Talente angesehen. Als Kompositeur nimmt Skovgaard allerdings eine sehr bedeutende Stellung ein; wenige nordische Künstler stehen, was seine Rhythmik der Linien und ausgezeichnetes Schönheitsgefühl in der Gesammtwirkung betrifft, dem Claude Lorrain so nahe, wie eben Skovgaard. Er war ein Zeichner ersten Ranges, als Kolorist stand er weniger hoch, besonders weil seine Bilder, am meisten die früheren, in den Schattenpartien etwas schwarz ausgefallen sind. Dessenungeachtet besitzen besonders seine Waldbilder mit stillen Teichen einen eigenthümlichen Reiz, der ihnen für alle Zeiten beträchtlichen Werth sichern wird. Noch im letzten Jahre malte Skovgaard ein sehr großes Waldbild mit reicher, ungewöhnlich schöner Staffage von Hirschen für die königliche Gemäldesammlung auf Christiansburg; diese Galerie besitzt auch ältere, sehr vorzügliche Proben seiner Landschaftskunst. — Auch als Porträtmaler nahm Skovgaard eine beachtenswerthe Stellung ein. S. M.

Kunstgeschichtliches.

* **Gobelins nach Rubens.** Wie bekannt, waren die sechs großen Oelgemälde von Rubens mit Vorgängen aus den letzten Lebenstagen des Decius Mus in der fürstlich Liechtenstein'schen Galerie zu Wien dazu bestimmt, um Teppiche danach zu wirken. Einer uns vorliegenden brieflichen Mittheilung zufolge hat der in Venedig lebende deutsche Landschaftsmaler Karl Reichardt diese Gobelins dort entdeckt und dieselben für den Prinzen Solms, einen Neffen der Fürstin Liechtenstein, erworben.

Personalnachrichten.

Professor A. v. Werner in Berlin wurde laut amtlicher Bekanntmachung zum Direktor der dortigen Akademie der bildenden Künste ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ Der Münchener Kunstgewerbe-Verein gewährte uns in einer unlängst veranstalteten Ausstellung einen Ueberblick über seine Thätigkeit. Wer sich vergegenwärtigt, was dieser vor 24 Jahren gegründete Verein seit seinem Bestehen angestrebt und erreicht hat, der wird den Männern, welche unter nicht selten höchst ungünstigen äußeren Verhältnissen das Banner des vereinten Schaffens von Kunst und Gewerbe hoch hielten, seine vollste Anerkennung nicht versagen können. Sie haben zu aller Zeit das Hauptgewicht ihrer Bestrebungen auf die Architektur gelegt, weil sie erkannten, daß nicht Malerei, nicht Plastik da, wo es sich um die Bildung des allgemeinen Schönheitssinnes handelt, die tonangebenden Elemente sind, sondern sich ihrer Natur nach nur an die Baukunst anlehnen können, und daß die ihres Zieles klar bewußte Architektur nothwendig zuerst die Baugewerke und mit diesen allmählich die übrigen Handwerke nachziehen müsse. Sie haben erkannt, daß die Ausbildung des Kunstgewerbes eine nationale und zeitgemäße sein, die im Volksbewußtsein und im Geiste der Gegenwart wurzelnden Kräfte entwickeln müsse. — Die oben bezeichnete Ausstellung des Vereins in seinem schönen und geräumigen Lokale an der Maximiliansstraße mit seinem künstlerischen Geschmacke geordnet, zeigte, auf welch' hohe Stufe die Münchener Kunstindustrie und jene, welche sich unter dem Einflusse Münchens dort und da im Lande entwickelte, sich allen Hindernissen zum Trotz geschwungen hat. Diese Erscheinung ist um so interessanter, als jene Gewerbe, welche ihrer Natur nach zur Kunst in keiner Beziehung stehen, in Bayern und München insbesondere hinter denen der Nachbarländer weit zurückstehen. In dieser Ausstellung in der Kunstgewerbhalle wiederholte sich, was die deutsche Abtheilung in der Wiener Weltausstellung gelehrt hatte: ein Verlassen des Rococo, eine mehr oder minder entschiedene Reform im Sinne der Renaissance. Münchens Kunsttischlerei kann im Großen und Ganzen allerdings der von Wien, Berlin, Dresden, Mainz, Karlsruhe und Breslau nicht als vollkommen ebenbürtig an die Seite gestellt werden, aber die Schränke und Tische von Steinmetz, Till, Wachtler, Pößenbacher in München und von Ziegele und Haug in Fürth, die jetzt in der Kunstgewerbehalle stehen, können erfolgreich mit dem Besten konkurriren, was in den genannten Städten nach dieser Seite hin geschaffen wird. Läßt sich ferner nicht verkennen, daß sie im Allgemeinen mehr oder minder an einer gewissen Nüchternheit und an Mangel ornamentaler Plastik leiden, so trifft doch dieser Tadel nicht die Münchener Kunsttischlerei allein, sondern auch die aller genannten Städte. — In Wien nahmen die deutschen Gold- und Silberarbeiten eine sehr bedeutende Stelle ein und unter den Deutschen wieder die von Berlin, München und Nürnberg. Unter den Münchenern aber ragen die Leistungen des Silberarbeiters Ed. Wollenweber und des Goldarbeiters Leigh eminent hervor. Jener war in der Vereinsausstellung durch einen Handspiegel mit reichem figürlichen Schmucke, dieser durch Schmuck aus oxydirtem Silber von hohem künstlerischen Werthe auf's Glänzendste vertreten. An sie reihen sich die zierlichen Waffen von Kraus in München, der das Eisen mit einer Leichtigkeit schneidet, als wäre es geschmeidiges Wachs. Fast jede seiner mit der größten Sorgfalt ausgeführten Waffen erweist sich als mustergiltig. — Die deutsche Thonwaarenfabrikation vertraten in der Ausstellung Firmen wie die von Saeltzer in Eisenach, Merkelbach in Grenzhausen und Fleischmann in Nürnberg in der ehrenvollsten Weise und bewiesen damit zugleich, welche Bedeutung der Münchener Kunstgewerbeverein in und außerhalb Bayern gewonnen hat. — Auch die Metallgeräthe-Fabrik von Ritter u. Komp. in Eßlingen beschickte die Ausstellung mit höchst schätzenswerthen Leistungen, welche durchweg die Formen der Renaissance zeigten Nächst ihnen hatte der

Nürnberger Gewerbeverein höchst saubere galvanoplastische Arbeiten (Imitationen) eingesendet. — Als eine erfreuliche Thatsache muß erwähnt werden, daß mehrere Damen der Münchener Aristokratie sich in hervorragender Weise dem Kunstgewerbe zuwenden. Die von der Gräfin Pocci, der Tochter des Dichters Franz Pocci, gemalten Majoliken reihen sich den besten alten Arbeiten dieser Art würdig an; die Freiin von Bechtolsheim schickte zierliche Malereien auf Kassetten und Tischplatten ein und wetteiferte darin als tüchtige Blumenmalerin mit der Wittwe des der Kunst zu früh entrissenen Julius Muhr, während Frl. v. Zwehl, eine Tochter des oberbayerischen Regierungspräsidenten, sich durch ein paar geschmackvoll modellirte Handglocken als im Gebiete der Plastik tüchtig bewandert erwies. — Eine interessante Spezialität der überaus reichen, mehrere tausend Nummern umfassenden Ausstellung bildeten die chinesischen Arbeiten. Da waren zierliche Lampenlüster mit buntbemalten Glaswänden, treffliche Lackarbeiten der verschiedensten Art, brillant dekorirte Fächer, farbenleuchtende Stickereien in Gold und Seide und was das ferne Reich der Mitte sonst auszuführen pflegt, wie Elfenbein- und Schildpattarbeiten und mancherlei fremdartiger Schmuck. Und siehe da, gerade diese Dinge fanden den stärksten Absatz, einmal ihrer Neuheit wegen, denn echt chinesische Arbeiten sind hier ungemein selten, und dann wegen ihrer auffallend niederen Preise! — Bei dieser Gelegenheit mag der Wunsch erlaubt sein, es möchte der Kunstgewerbeverein dahin wirken, daß das Kunstgewerbe mehr Rücksicht auf das Bedürfniß des Weniger-bemittelten nehme. Es gilt eben Gegenstände des täglichen Gebrauches schön zu gestalten, ohne daß der Preis derselben sich namhaft erhöht. Während der Reiche sich an werthvollem Luxusgeräthe ergötzt, soll sich auch der Unbemittelte, ohne höheren Aufwand als bisher, mit geschmackvollen stilgemäßen Erzeugnissen, wenn auch aus einfachem und billigem Materiale, umgeben können. Bei richtigem Verständniß und gutem Willen läßt sich auch dieß erreichen und eben darin liegt eines der wirksamsten Mittel, den Geschmack der Menge zu bilden.

B. **Düsseldorf.** In der Ausstellung von Bismeyer und Kraus waren letzthin viele hervorragende Gemälde zu sehen, von denen besonders ein treffliches Porträt von van der Helst Interesse erregte. Professor Andreas Müller hatte dasselbe im Auftrage des Besitzers gereinigt, aufgefrischt und mit oft bewährter künstlerischer Einsicht restaurirt, so daß alle Vorzüge des berühmten Niederländischen Meisters zur schönsten Geltung gelangten. Von den modernen Werken sprach am meisten ein Bild von Vautier an, welches den Abschied einer jungen Schwarzwälderin vom Elternhause am Hochzeitstage darstellt. Das junge Paar wird von den Verwandten und Gästen feierlich bis vor die Thüre begleitet, wo der Wagen bereit steht, um es in die neue Heimath zu führen. Die Musikanten stehen oben auf der Treppe und spielen lustige Weisen, und aus den Fenstern schauen einige Bursche und Mädchen den Scheidenden fröhlich nach. Schmerzlich bewegt wirft sich die jüngere Schwester an die Brust der Neuvermählten, deren Gatte den Hut zum Abschiedsgruße schwenkt, während seine Linke die Hand der Geliebten hält, die ihm nun durch's ganze Leben treu zu folgen bereit ist. Es ist ein großes figurenreiches Bild von hohem künstlerischen Werth, schön komponirt, vortrefflich gezeichnet und reich an interessanten Einzelheiten. Die vielen Gestalten, die Freude und Wehmuth, Theilnahme, Neugierde und Gleichgültigkeit in beredter Weise zum Ausdruck bringen, sind mit bekannter Feinheit individualisirt, und die malerische landschaftliche Umgebung vervollständigt den vortheilhaften Eindruck des Ganzen. Ein überaus schönes kleines Gemälde hatte auch der talentvolle Russe von Bochmann ausgestellt. Dasselbe bekundete in Landschaft, Figuren und Thieren wieder eine seltene Originalität der Auffassung und Ausführung, die bei der größten Einfachheit eine überraschende Wirkung hervorbringt. J. Scheurenberg bestätigt in seinem neusten Rococobilde die günstigen Erwartungen, die wir stets von seiner Entwicklung hegten, in hohem Grade, was uns um so mehr freut, als eine Zeit lang der Einfluß Muncacsy's eine nachtheilige Wirkung auf ihn auszuüben drohte. Der begabte Künstler führt uns diesmal ein junges Paar vor, welches in süßem Geplauder an einem sonnigen Sommersonntag in einer freundlichen Gegend lustwandelt, unbekümmert um die Außenwelt und nur mit den eigenen Herzensangelegenheiten beschäftigt. Die Figuren sind trefflich im Ausdruck und durch den Sonnenschein und dessen Reflexe höchst interessant beleuchtet. Auch die Landschaft, die hier durchaus nicht als Nebensache erscheint, ist mit naturalistischer Wahrheit und sehr gelungen behandelt. Einem größeren Bilde von Hermann Höfer, eine Dame darstellend, die an einer Blume riecht, konnten wir keinen rechten Geschmack abgewinnen, da uns der Gegenstand allzu sehr als Nebensache erschien. Derselbe schien nur gewählt, um ein interessantes Farbenproblem, bestehend in der Gegenüberstellung einer ganzen Scala kalter und warmer Töne, zu lösen, was allerdings auf geschickte Weise gelungen war, was aber doch immer mehr den Eindruck eines Kunststücks, als den eines wirklichen Kunstwerks verursacht. Von den Landschaften haben wir besonders zwei italienische Motive von H. Krüger rühmend hervorzuheben, wegen der außerordentlichen Fortschritte, die sich darin bekunden. R. Meyerheim, G. Oeder, A. Normann u. A. schlossen sich demselben in anderer Richtung würdig an, und H. Herzog stellte als erste Frucht seiner jüngsten amerikanischen Reise etwa dreißig Skizzen und Studien aus Kalifornien aus, die von künstlerischem Standpunkt aus betrachtet nicht viel Interesse erweckten. Desto fesselnder war eine ganze Reihe auswärtiger Gemälde, die wir noch flüchtig erwähnen wollen. C. F. Lessing hatte aus Karlsruhe eine hochpoetische Eifellandschaft eingesandt, Makart aus Wien ein farbenprächtiges Frauenbild von virtuoser Behandlung, W. Lindenschmit aus München eine Episode aus dem Leben der Königin Elisabeth von England, die wir bei vielen Vorzügen in Farbe und Charakteristik nicht zu seinen hervorragendern Werken zählen können. Dasselbe gilt von Karl Buker's (Berlin) Savoyardenkindern, die für den Gegenstand etwas zu groß erscheinen. Die Grenadiere aus der Zeit Friedrich's des Großen von Fritz Werner fanden als ein wahres Kabinetsstück seiner Durchführung und Individualisirung gerechten Beifall und interessirten um so mehr, als es das erste Oelbild war, welches der Künstler hier ausstellte, der bis zu seiner Uebersiedelung nach Berlin als Kupferstecher in unserer Stadt gelebt hatte. Der Sturz des Robespierre von Adamo in München, den wir bereits durch den Stich kannten, erregte die Theilnahme der Beschauer durch Gegenstand und Darstellung in hohem Maße. In der Ausstellung von Ed. Schulte gab es ebenfalls sehr verdienstliche neue Erscheinungen. Andreas Achenbach lieferte ein kleines effektvolles Bildchen „Blankenberghe Fischer in Ostende" und ein „Motiv aus Hildesheim", welches in der Natur jedenfalls für unmalerisch gehalten wird, hier aber durch die Meisterschaft der künstlerischen Darstellung sich als überaus anziehend und wirkungsreich erwies. Oswald Achenbach's große italienische Parklandschaft gehörte zu den minder gelungenen Werken dieses viel, vielleicht allzuviel schaffenden Künstlers und von den übrigen Landschaften sind nur noch der große „Herbst in Holland" von R. Burnier und zwei vortreffliche kleinere Bilder von C. Kröner mit besonderem Lobe namhaft zu machen. Außerordentlich zahlreich waren diesmal die Porträts, unter denen sich am meisten die beiden Brustbilder von H. Crola auszeichneten. Geistvolle und lebendige Auffassung, verbunden mit einer eleganten und künstlerischen Behandlungsweise, verliehen denselben einen hohen Werth und nachhaltige Anziehungskraft. Sehr charakteristisch und lebensvoll war auch das Bildniß einer jungen Dame von Frl. Ernestine Friedrichsen, welches wir dem Genrebilde derselben: „Polnische Spinnerin" bedeutend vorziehen. Etwas phantastisch, aber geschickt und geistreich behandelt erschien das lebensgroße Porträt einer Verstorbenen von Frl. von Modl und von den drei Bildnissen von G. Bregenzer, die ein nicht gewöhnliches Talent verriethen, verdient das der alten Schwarzwälder Bäuerin das meiste Lob. Auffassung, Kolorit und Beleuchtung gemahnten darin einigermaßen an Rembrandt. An dem Reiterporträt des Generals von Obernitz von L. Kolitz wollte uns weder die Figur des Generals, noch dessen hochbeiniges, etwas hölzernes Pferd behagen, wogegen die landschaftliche Umgebung viel Vortreffliches aufwies. Ein sehr schönes Bild hatte H. Salentin ausgestellt, Bauern, die in einem Kahn zur Kirche fahren, darstellend. Feierliche Sonntagsruhe lagert sich über See und Gegend und prägt sich auch in den andächtigen Gesichtern der Landleute aus. Das Ganze macht bei lobenswerther Ausführung in Zeichnung und Farbe den vortheilhaftesten Eindruck. Christian Böttcher brachte drei Genrebilder, von denen die beiden kleineren Wiederholungen früherer Arbeiten waren. Das größte, „die Sorge am häuslichen Heerd"

betitelt, stellte einen verwundeten Dragoner dar, der unvermuthet in die elterliche Hütte zurückkehrt, während die Seinigen gerade mit Besorgniß einen Brief lesen, welcher ihnen von seinen schweren Wunden Nachricht giebt. Der poetische Gedanke ist zu verständnißvollem Ausdruck gelangt. Die Bauernkinder, die einen Schneemann machen, von Fr. Hiddemann, bildeten ein neues Glied in der Kette anmuthiger Scenen aus dem Kinderleben, die wir dem begabten Künstler bereits verdanken, und ebenso verdiente der Gang zur Taufe von H. Ewers unsern vollen Beifall. Auch die kleinen Uebelthäter von Fritz Sonderland und die gemüthlichen alten Eheleute von H. Plathner erfreuten durch mannigfache gute Eigenschaften. Max Volkhardt stellte einen schmucken Jäger aus der Rococozeit dar, der mit einem hübschen Mädchen plaudert und lieferte zu diesem gefälligen und heitern Bilde, auf dem die sonnenbeglänzte Landschaft ebenso viel Geltung hat wie die Figuren, in einem schneebedeckten Wald mit kahlen Stämmen und der Staffage eines alten Waidmanns ein wirkungsvolles Gegenstück. Eine große Landschaft mit einer Schafheerde von Post zeichnete sich durch stilvolle Komposition und tüchtige Durchführung höchst ehrenvoll aus, und die heilige Familie von C. Bertling gemahnte in der edlen Auffassung, der ganzen Anordnung der Komposition und der ernsten Färbung an die Werke der altitalienischen Meister.

Vermischte Nachrichten.

Rheinische Provinzial-Museen. Der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande hat dem Ministerium der geistlichen Angelegenheiten in Preußen seit 1868 mehrfache Denkschriften bezüglich der Organisation der historisch-antiquarischen Interessen in den Rheinlanden unterbreitet, deren Durchführung wegen der verschiedenen dabei in Betracht kommenden Faktoren wiederholt in's Stocken gerieth. Im vorigen Jahre legte nun das Ministerium dem Abgeordnetenhause und dem Provinzial-Landtage in Düsseldorf einen von beiden Körperschaften acceptirten Entwurf vor, wonach zur Errichtung zweier Provinzial-Museen, und zwar eines solchen in Trier und eines solchen im Arndt-Hause zu Bonn, von jeder dieser Körperschaften jährlich 4000 Thlr., also zusammen 8000 Thlr., bewilligt wurden. Das Museum zu Trier soll aus der Vereinigung der Sammlung der Gesellschaft für nützliche Forschungen und derjenigen des Staates in der Porta Nigra, das Museum zu Bonn aus dem Antiken-Kabinet der Universität und der Sammlung des Vereins von Alterthumsfreunden gebildet werden. Jedes dieser beiden Museen erhält einen selbständigen Direktor, und es sind als solche vom Provinzial-Ausschuß vorgeschlagen worden für Bonn Professor aus'm Werth, für Trier Oberst a. D. v. Cohausen. Einen centralisirenden Einfluß über beide Anstalten wird eine Berathungs-Kommission von neun Mitgliedern ausüben, für deren Vorsitzenden und die eine Hälfte der Mitglieder dem Provinzial-Landtage eben so wie für die Direktoren das Vorschlagsrecht zusteht, deren andere Hälfte aber der Minister der geistlichen Angelegenheiten nach Ermessen ernennt. Das Ministerium hat seinerseits die Professoren v. Sybel, R. Kekulé, Bücheler und Justi für die Kommission designirt. Als Vorsitzender wird von der ständischen Behörde Se. Excellenz Herr Geheimrath v. Dechen gewünscht. Da die von ministerieller Seite bezeichneten Kommissionsmitglieder nach Maßgabe des wissenschaftlichen Fachinteresses ausgewählt sind, so haben die Landstände bei der Wahl der von ihnen zu besetzenden vier Stellen die möglichste Vertretung der verschiedenen Territorien in's Auge gefaßt und die Herren Pflaume in Köln, Andreas Müller in Düsseldorf, Ladner und Bettinger in Trier bezeichnet. Wenn irgend eine Provinz des preußischen Staates, so ist die Rheinprovinz durch den ununterbrochenen Gang ihrer historischen Entwicklung und hohen Kunstblüthe dazu berufen und verpflichtet, das monumentale Bild ihrer Vergangenheit herzustellen. Sollen die beiden Provinzial-Museen diese Aufgabe aber erfüllen, so bedarf es dazu vor Allem der Mithülfe der öffentlichen Meinung. Die Engländer gewähren uns darin ein leuchtendes Vorbild. Das großartige Wachsthum der englischen Museen beruht bekanntlich wesentlich auf dem allgemeinen Patriotismus der Gebildeten, die ihren Museen ohne Unterlaß leihweise und als Geschenke Alles überweisen, was irgendwie ihre große Vergangenheit illustrirt oder nach seiner Bedeutung in öffentliche Sammlungen gehört. Leider kommen die neuen Institute sehr spät; was hätte sich vor der allgemeinen Zerstreuung und Entführung in das Ausland retten lassen, wäre der Staat an diese Aufgabe einige Jahrzehnte früher herangetreten! (Köln. Zeitg.)

Das Judenbad zu Friedberg in der Wetterau soll, wie wir im Rhein. Kurier lesen, verkauft werden und Herr Gustav Dieffenbach daselbst hiermit beauftragt sein. Wer dieses merkwürdige, reich ausgeschmückte Bauwerk, eine Perle des Uebergangsstiles, aus eigener Anschauung oder aus der Darstellung desselben in den „Denkmälern deutscher Baukunst" (Darmstadt 1856) kennt, wird mit uns darin übereinstimmen, daß keines der bekannten Judenbäder dieses an Interesse und architektonischer Schönheit übertrifft und nur das in Speyer ihm hierin gleichkommt; er wird mit uns lebhaft wünschen, daß dasselbe durch den Uebergang in andere Hände nicht Schaden leiden möge. Wenn wir sehen, wie viel von den Christen für die Erhaltung ihrer kirchlichen Denkmäler geschieht, so liegt es nahe zu hoffen, daß auch die israelitischen Religionsverwandten, oder ein einzelner mit Glücksgütern Gesegneter derselben eintreten werden für die Erhaltung eines mit ihrem Kultus und selbst räumlich mit ihren Synagogen so nahe verbundenen Denkmals, zumal da für dessen Restauration kein dringendes Bedürfniß vorliegt und der dafür mit der darüber gelegenen Hofraithe gesetzte Preis 3000 Mark nicht erreichen soll.

In Prag wird die Errichtung eines kunstwissenschaftlichen Instituts beabsichtigt. Kürzlich nahm eine Deputation von Reichstagsabgeordneten Audienz beim Kaiser Franz Josef, um ihm die darauf gerichtete Petition der Vorstände des Vereins patriotischer Kunstfreunde, der Prager Handelskammer und anderer Institute zu überbringen. Der Kaiser sicherte die möglichste Berücksichtigung der Bitte zu.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Werke.

Ahlfeld, F. u. Luthardt, Hans Sachs u. Albrecht Dürer. Zwei Vorträge. Leipzig, Buchhandl. des Vereinshauses.

Dürer, Albert. La vie de la Sainte Vierge Marie en vingt gravures sur bois. Nuremberg a. 1511. Decrite en vers latins par Chelidonius. Reproduction, procédée de P. W. van de Weijer avec une introduction de Ch. Ruelens. Folio. In Mappe. Utrecht, P. W. van de Weyer. Leipzig, H. Vogel.

Pichler, Ad., Die Antiken im Museum zu Innsbruck. (Aus der Zeitschrift des Ferdinandeums, III. Folge, 19. Heft). 17 S. 8°.

Zeichenhalle. Illustrirte Monatsblätter für Zeichenkunst und Zeichenunterricht. 12 Hefte mit 24 photolithogr. Blättern. Heft 1 u. 2. Berlin, Nauck'sche Buchh.

Photographien.

Classische Ansichten und Denkmäler aus Griechenland. Phot. Original-Aufnahmen v. Paul de Granges. Athen: Bl. 76. Die Akropolis vom Nymphenhügel aus. 61. Die Propyläen, nordöstl. Seite, innerhalb der Akropolis. 62. Die Propyläen, östl. Seite, mit Durchblick auf Salamis. 74. Der Parthenon, Ostseite. 75. Der Parthenon, Südostseite, mit Aussicht auf den Saronischen Golf. 63. Der Parthenon, nördl. Langseite. 65. Das Erechtheion, Südwestseite. 71. Das Erechtheion, Nordwestseite. 72. Das Erechtheion, Nordostseite. 73. Inneres der Akropolis mit Aussicht auf den Piräus u. Salamis. 66. Tempel der Nike apteros, Ostseite. 67. Thurm der Winde, Nordseite. 68. Die Stoa des Attalos. 69. Die Nekropolis bei der Hagia Triada (mit Denkmal der Dimetria Pamfilia). 70. Die Nekropolis bei der Hagia Triada (mit dem Reiterdenkmal). 77. Akropolis u. Zeustempel, vom Thal des Ilissos aus. 64. Nauplia und der Golf von Argos, von den Ruinen vor Thyrinth aus. gr. Fol. Berlin, Quaas.

Zeitschriften.

The Academy. No. 154.
The french exhibition (Fortsetz.); the Conduit Street Gallery, von W. M. Rossetti. — Art sales.

L'Art. No. 16.
Fortuny, von Ch. Yriarte (Mit Abbild.) — Quelques mots sur l'art russe à Moscou (Schluss. Mit Abbild.) — 1 Kunstbeilage.

Auktions-Kataloge.

Van Pappelendam & Schouten in Amsterdam. Versteigerung am 13. u. 14. Mai. Catalogue de tableaux anciens parmi lesquels la belle collection de feu M. J. de Renderode - van Steensel — van der Aa. 188 Nummern.

Inserate.

Bis Mitte Mai werde ich von Leipzig abwesend sein. E. A. Seemann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

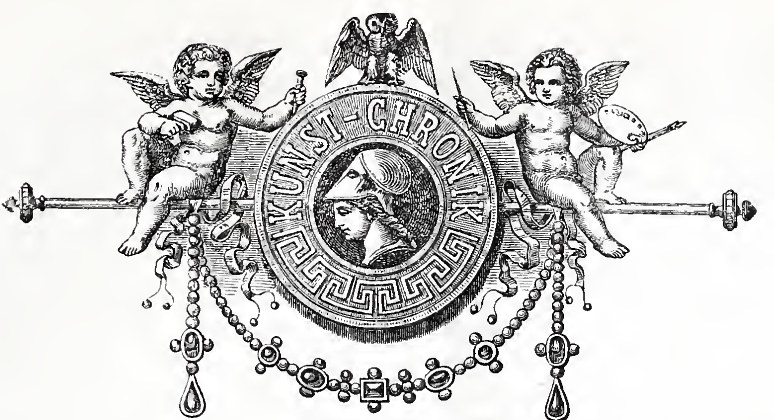
7. Mai

Nr 30.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

I.

Die Erwartungen, welche an die Eröffnung der sechsten „großen" Ausstellung im Wiener Künstlerhause geknüpft wurden, waren nicht geringe. Man wußte, daß die neue Leitung der Wiener Künstlergenossenschaft vom besten Willen erfüllt sei, das im Abnehmen begriffene Interesse des großen Publikums für die Schicksale des Künstlerhauses wieder frisch zu beleben; man wußte auch, daß es den neugewählten Ausschußmitgliedern an dem Sinne der Initiative und an Energie zur Durchführung ihres Vorhabens nicht fehle, und man glaubte sich schon aus diesen Gründen auf etwas Besonderes gefaßt machen zu dürfen. Dazu kam noch, daß die Eröffnung, dem ursprünglichen Programm entgegen, um volle zwei Wochen verschoben wurde, wodurch die Meinung verbreitet wurde, daß erst Schwierigkeiten zu überwinden seien, welche ein embarras de richesses geschaffen habe. Kein Wunder daher, wenn die Ausstellung, so gefällig und gewinnend sie sich auch auf den ersten Anblick präsentiren mag, in dem Besucher nach dem ersten Rundgang durch die Säle weit eher das Gefühl einer Enttäuschung, als das der vollen Befriedigung hervorruft. Weder ist dieselbe überhaupt reich an Ausstellungsobjekten, noch insbesondere an Werken von großer räumlicher Ausdehnung, die ihre Unterbringung zu einer schwierigen und zeitraubenden hätten machen können. Da also ein augenfälliger Grund für die hinausgeschobene Eröffnung durchaus nicht vorliegt, so wäre es unter allen Umständen ein Gebot der Klugheit gewesen, die Höflichkeit der Könige zu üben, d. h. pünktlich zu sein.

Besonders glücklich war der Eindruck des Ganzen am Tage der Eröffnung, da das Künstlerhaus in reichem Laubschmuck prangte, und die Skulpturen sich eines wohlthuenden grünen Hintergrundes von hochragendem Blätterwerk zu erfreuen hatten. Seither ist's freilich etwas kahler geworden, denn der grüne Schmuck war nur erborgter Glanz, der am nächsten Tage schon wieder dem „Zier- und Handelsgärtner" hat abgeliefert werden müssen. Dennoch ist die Ausstellung auch jetzt noch vielleicht die am geschicktesten arrangirte, die wir in Wien überhaupt gesehen haben. Die Disposition zeugt von Geschmack und von etwas — Schuldbewußtsein. Wir haben von leichter Mittelmäßigkeit die schwere Menge, allein sie ist so glücklich auseinandergesprengt, daß man es nur mit einigen Plänklern zu thun zu haben glaubt, während es doch ein Heer ist, wenn auch ein aufgelöstes. Es ist der Hängekommission gelungen, mit wenig Mitteln viel zu erreichen.

Nicht ganz zweihundert Künstler sind mit vierhundertundsechzig Kunstwerken vertreten. Das ist nicht viel für eine große Jahresausstellung, und thatsächlich waren auch die früheren Jahresausstellungen (mit Ausnahme der vorjährigen) nicht nur reicher beschickt, sondern sie hatten auch den Vorzug für sich, der Welt die Bekanntschaft mit neuen Erscheinungen zu vermitteln, während wir uns jetzt faßt ausschließlich unter alten Bekannten bewegen. Jahr um Jahr stehen im Pariser Salon einige Ruhmeswiegen, und auch die großen Ausstellungen in Berlin haben begonnen, Geburtsstätten zu werden für das Glück und den Ruhm jugendlicher, strebender

Talente, — unsere Ausstellung wird keinen neuen Namen schaffen; wir wären schon froh, wenn nur die alten wenigstens in der Weise vertreten wären, wie früher.

Und doch ist noch ein äußerliches Moment hinzugekommen, das besonders geeignet gewesen wäre, eine neue Größe mit Glanz in die Welt einzuführen. Zum ersten Male soll jetzt in Wien das Prinzip der Auszeichnung durch Medaillen zur Anwendung kommen. Der Protektor des Künstlerhauses hat für jedes Jahr drei Medaillen gestiftet für die drei besten Kunstwerke, die durch eine Jury von Künstlern namhaft zu machen sind. Die Spannung, wer wohl die Glücklichen dieses Mal sein mögen, ist nicht groß, weil die Wahl der Jury nicht wehe thun kann. Man fühlt und weiß es allgemein, daß Lenbach und Makart nicht übergangen werden können; so bliebe nur noch die dritte Medaille, und diese wird wohl Viktor Tilgner vorbehalten bleiben, der neben Lenbach das Meiste dazu beigetragen hat, der Ausstellung ein gewisses Lustre zu verleihen. Makart ist durch sechs Bilder vertreten, Lenbach durch sieben Bildnisse und Tilgner endlich durch eine Reihe von zehn Porträtbüsten. Man darf annehmen, daß die drei genannten Künstler eben mit Rücksicht auf die Medaille einige Anstrengungen gemacht haben, sich so ausgiebig wie möglich vertreten zu lassen, ebenso wie man vielleicht in der Annahme nicht irrt, daß Angeli mit Rücksicht auf die Medaillen des nächsten Jahres die Ausstellung heuer nicht beschickt hat.

Wenn wir nun an die Betrachtung der einzelnen Kunstwerke gehen und more patrio bei den Erzeugnissen der großen Kunst beginnen wollen, so werden wir es sogleich in sehr unzweideutiger Weise inne werden, wie wenig der erste günstige Eindruck beim näheren Zusehen vorzuhalten vermag, und auf wie schwachen Füßen die ganze, mit solcher Geschicklichkeit arrangirte Ausstellung steht. Ein eigentliches Historienbild im ernsten und großen Sinne des Wortes ist auf der ganzen Ausstellung überhaupt nicht zu finden. Makart's „Kleopatra dem Antonius auf dem Nil entgegenfahrend" ist ein berauschendes Prunkbild, das als Saaldekoration gedacht, keinen Anspruch darauf erhebt, als strenges Geschichtsbild aufgefaßt zu werden. Eine kleine Tafel von Alma Tadema athmet mehr historischen Geist, als diese ganze große Leinwand, welche trotz alledem Makart's Begabung wieder in glänzender, wenn auch nicht neuer Beleuchtung zeigt. Kleopatra thront auf ihrem reichen Schiffe, das von ihren im Wasser watenden weißen und schwarzen Sklaven und Sklavinnen fortgezogen und geschoben wird. Das Bild hat den Ehrenplatz auf der Ausstellung erhalten und leuchtet von da herunter dem Besucher schon entgegen, wenn er noch auf der Treppe ist. Das Uebrige, was Makart ausgestellt hat, beschränkt sich auf einige Porträtstudien, eine kleine Skizze zu einem größeren Bilde und eine Landschaft, auf welche wir noch zu sprechen kommen werden. Hat nun die Makart'sche Komposition doch eine blendende und bezaubernde Farbenpracht für sich, so ist fast allen übrigen Werken der „großen" Kunst keine auch nur halbwegs erfreuliche Seite abzugewinnen. Es steht traurig um die hier versammelten mythologischen Bilder. Th. Pixis hat den „Raub des Rheingolds durch Alberich" gemalt. Die Nixen schwimmen gemüthlich im Wasser und sind — welch' großer nationaler Gedanke! — schwarz, roth und blond. Die Dunkelheit und das Wasser hindern durchaus nicht, daß die Lokalfarben mit voller Kraft zur Geltung kommen. Auch die Glanzlichter in den Augen der Nixen sind so scharf, als wandelten diese im rosigen Lichte. Das Wasser ist für Pixis kein nasses Element, die Draperien flattern da herum und blähen sich, als kos'te der liebliche Lenz mit ihnen. Dieses Meerwunder wiederholt sich übrigens auf dem „Meeresgrund" von E. Swoboda, dessen Gemälde in Allem und Jedem ein würdiges Pendant zu dem von Pixis bildet.

L. Mayer hat ein Bild gemalt, das den sinnigen Titel „Allegorie" führt. Auf der einen Hälfte der Leinwand sitzt eine lebensgroße weibliche Figur, auf der anderen steht eine solche, beide wissen nichts von einander, haben keine Beziehung zu einander, und sind auch in keine Beziehung zu einander gebracht. Hätte der Künstler nur noch mehr Platz gehabt, er hätte noch einige Figuren hinmalen können, viel weniger Sinn hätte die Allegorie auch nicht haben können, als sie jetzt hat. Man kann diese Blüthe der großen Kunst drehen und wenden, wie man will, es ist nichts damit anzufangen.

Nach den Calamitäten, welche Prof. Blaas im Vorjahre in Berlin zu erdulden hatte, hat man ihm hier eine besonders warme und herzliche Theilnahme entgegengebracht. Aber sein neues Bild, „die Sirenen", entsprach nicht den gehegten Erwartungen; die Frische und Unmittelbarkeit der Darstellung, die in manchem seiner früheren Werke ansprach, fehlt dem neuesten durchaus.

Prof. Griepenkerl's „Leda" ist eine tüchtig gemalte Aktstudie. Auch Schauß hat mit seiner „Ruhenden Nymphe" eine hübsche Aktstudie geliefert, die mit Empfindung gezeichnet ist, allein mit ihrer beinahe neurothen Draperie und mit ihrer im künstlerischen Sinne leidlich anständigen und leidlich harmlosen Gesammterscheinung kaum geeignet ist, von dem Talente des Künstlers die rechte Vorstellung zu geben. Auf seinem zweiten, übrigens herzlich unbedeutenden Bilde „Genovefa" stellt sich uns ein junger Herr als Schmerzensreich vor, der in früherer Zeit als jugendlicher Johannes Baptista in der Welt auftrat. Eduard Ernst hat uns aus Rom einen „Peregrinus Proteus" eingesandt. Der

Titel ist nicht schlecht, obschon hundert andere Titel für diese Darstellung vielleicht noch besser wären. Peregrinus Proteus war in Wirklichkeit ein interessanter Mensch, auch in Wieland's Roman ist er noch hinzunehmen. Schade, daß Wirklichkeit und Roman so viel vor der Malerei voraushaben.

Die Schule von Athen, der Hémicycle, das Zeitalter der Reformation und andere ähnliche Kompositionen haben es Andreas Müller angethan, der uns in kleinen Rahmen vier „Zeitalter" darstellte, und zwar das „goldene", das „hellenische", das „mittelalterliche" und das „mediciäische". Wem die Eintheilung nicht konvenirt, der rechte mit dem Künstler, der in ziemlich langen Beschreibungen im Kataloge eingehende Kommentare zu seinen Bildern geliefert hat. Der Text zu dem ersten Bilde besagt u. A. „die Menschen alterten nicht", und gleichsam zum Beweise dafür prangt beinahe im Centrum der Kopf eines Greises mit schneeweißem, wallendem Bart. Man kann also sehr große Gedanken entwickeln wollen, und dabei doch im Einzelnen selbst recht gedankenlos sein. Die Bilder sind von sehr gewissenhafter Zeichnung, aber überaus zahmer Färbung. Ihr schlimmster Fehler ist, daß sie neben den Kommentaren eigentlich ganz überflüssig werden; sie sagen weder etwas Neues, noch das Alte in anziehender Darstellung. Der Erfolg, den sie haben, ist ein succès d'estime. Man geht an ihnen vorüber und verläßt sich darauf, daß Alles wohl so seine Richtigkeit haben werde, wie es im Kataloge steht, die Vergleichung überläßt Jeder dem Nachfolgenden.

Die Porträts nehmen auf der Ausstellung eine geradezu dominirende Stellung ein. Von diesen das nächste Mal.

Balduin Groller.

Die Herstellung des Vierungsthurmes am Straßburger Münster.

Das Frauenwerkstift in Straßburg geht mit dem Plane um, die Vierungskuppel über dem Straßburger Münster herzustellen. Die Verwaltung hat nun, um vor der Ausführung dem Publikum ein Urtheil möglich zu machen, zunächst am Gebäude selbst ein großes Holzmodell ihres Projektes anfertigen lassen und gleichzeitig eine Schrift veröffentlicht, welche, mit sechs Photographien ausgestattet, die ganze Frage eingehend erörtert, indem sie zugleich ausdrücklich den Wunsch an die Kunstverständigen richtet, daß sie ihr Urtheil über die Vorlage der Oeffentlichkeit nicht vorenthalten mögen.

Das hiermit eingeschlagene Verfahren ist ein höchst korrektes und dankenswerthes. Die Herstellung eines Theiles vom Straßburger Münster ist jedenfalls eine Frage, die weithin in Deutschland das größte Interesse weckt, und bei der also diese Rücksicht auf die öffentliche Stimme und dieses besonnene Vorgehen am Platze sind.

Der Brand, welcher im Jahre 1870 das Dach des Straßburger Münsters in seiner ganzen Ausdehnung zerstörte, hat damit auch eine Erneuerung der Kuppelbedachung über der Vierung nöthig gemacht. Diese kann aber keine Wiederaufrichtung des bis 1870 Vorhandenen sein, weil dies ein bloßer Nothbehelf war. Das gesammte Querhaus des Münsters ist, abgesehen von Resten älteren Mauerwerks, ein Bau im romanischen Uebergangsstil, der 1179 in Angriff genommen und dann, nach manchen Schwankungen und Aenderungen, im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts in einem Stil, der sich bereits der frühen Gothik nähert, vollendet wurde.*) Offenbar noch während der ersten Hälfte dieser langen Bauzeit erhielt die Vierungskuppel ihre äußere Gestalt: ein Achteck mit einer umlaufenden romanischen Arkadengalerie, welcher dann das Dach folgte. Eine derartige feierliche Auszeichnung der Vierung ist der romanischen Baukunst eigen, und gerade im Elsaß ist der Thurmbau an dieser Stelle stets charaktervoll ausgebildet.

Aber der Straßburger Vierungsthurm, wie wir ihn eben geschildert, paßte nur zu der Anlage, wie sie damals projektirt war. Zunächst erhielten beide Querhausarme ein höher ansteigendes Dach, als Anfangs beabsichtigt war. Dann wurde vollends im dritten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts der gothische Langhausbau angefügt, und dieser erhielt entweder schon damals oder jedenfalls bei seiner Restauration durch Meister Erwin von Steinbach nach dem verheerenden Brande von 1298 eine so bedeutende Höhenentwickelung, daß der damalige Vierungsthurm ganz um seine dominirende Wirkung kam und die offene Arkadengalerie zum Theil verbaut wurde.

Ein späterer gothischer Baumeister — etwa im 14. Jahrhundert, Genaueres läßt sich aus dem vorhandenen Material nicht folgern — hat dadurch Abhülfe zu schaffen gesucht, daß er eine Erhöhung des Vierungsthurmes in den Formen des neuen Stiles eintreten ließ. Ueber der Arkadengalerie stiegen acht steile gothische Giebel, reich mit Blenden und Maßwerk geziert, empor. Offenbar sollte nun innerhalb dieser Giebel ein von ihnen umschlossener achtseitiger, steiler Helm in die Höhe wachsen. Wir wissen nicht, ob er in alter Zeit zu Stande gekommen war; die Abbildungen, welche uns von dem gothischen Vierungsthurm, der 1759 bei einem Brande zu Grunde ging, übrig geblieben, nämlich die Kupferstiche von Daniel Speckle, von Isaak Brunn, für Schad's Münsterbüchlein, und von Wenzel Hollar, sowie namentlich eine 1671 entstan-

*) Vergl. den Aufsatz des Verfassers in dieser Zeitschrift, Bd. IX, S. 325 ff.

dene große Zeichnung von Johann Jakob Arhardt, in der Albertina, zeigen einen ganz anderen, nach unserer Ansicht weit späteren Abschluß: hinter den acht Giebeln ebensoviele Satteldächer, gegen die Mitte leise ansteigend, und da, wo sie zusammentreffen, mit einem hölzernen Dachreiter gekrönt.

Es fragt sich nun, ob man diesen bis 1759 bestehenden gothischen Vierungsthurm jetzt wiederholen soll? Hierauf möchten wir mit Nein antworten. Nur in verkümmerter Form bestand er bis dahin; aber selbst wenn wir von der unpassenden Bedachung, die uns die Abbildungen zeigen, absehen, können wir ihn nicht billigen. Die alte romanische Arkadengalerie drückte er vollends herab, zu ihrem einheitlich=abschließenden Charakter trat die Sonderung der acht Giebel in offenen Widerspruch, die Giebel selbst aber nehmen immer noch keine hinreichend imponirende Stellung ein, sondern der westlichste war durch das hohe Langhausdach beinahe gänzlich verdeckt.

Ebensowenig könnte man einfach das nach dem Brande von 1759 aufgeführte, bis 1870 erhaltene Dach erneuern. Es bestand in einer viereckigen Umbauung des Achtecks, durch welche die alte Arkadengalerie noch mehr verdeckt wurde, und in einem achtseitigen, oben in einer Plattform schließenden Dache.

So bleiben nur zwei Möglichkeiten übrig; entweder eine bloße Herstellung des Vierungsthurmes aus der romanischen Uebergangszeit, das heißt lediglich Aufführung eines Daches über seiner noch vorhandenen Arkadengalerie, oder einer Restauration nach neuem Entwurf. Das Erstere könnte, wie die vorliegende Schrift bemerkt, vom archäologischen Standpunkt aus als am meisten berechtigt erscheinen, aber unterliegt doch wieder begründeten Bedenken. In der That würde es der äußeren Kuppel dann gar zu sehr an einer dominirenden Wirkung fehlen, ihre Arkadengalerie würde zu wenig zu Tage treten, ihr Dach würde mit dem Dach des Langhauses einen häßlichen Winkel bilden.

Deßhalb war die Ausarbeitung eines neuen Entwurfes unumgänglich, und demjenigen, welchen uns die Dombauverwaltung jetzt vorgelegt hat, können wir unsere volle Zustimmung ertheilen. Er hält sich streng an das Vorhandene und thut nicht mehr als nöthig ist, um diesen Bautheil den später gesteigerten Höhendimensionen gegenüber besser zur Geltung zu bringen. Die Arkadengalerie ist, ganz der Absicht des ursprünglichen Meisters entsprechend, als das im Ausdruck vorwiegende Motiv des Vierungsthurmes beibehalten, wird aber durch einen Unterbau von drei Meter Höhe soweit hinaufgerückt, daß ihre Unterfläche gerade in gleicher Höhe mit dem abschließenden Gesimse des Langhauses steht. Nun ist sie wirklich sichtbar, beherrscht die anstoßenden Dächer und bringt den entsprechenden Eindruck hervor. Der Unterbau bleibt gänzlich einfach, er erhält nur die Fenster, welche den inneren Fenstern der Kuppel entsprechen. Ueber der Arkadengalerie wird dann noch die Innenmauer des Achtecks um drei Meter weitergeführt, durch fortlaufende Blenden und einen Rundbogenfries gegliedert, und dient dem ansteigenden, achtseitigen, nach dem Muster des rheinischen Uebergangsstiles durch Lucarnen belebten Helme zum Auflager.



An diesem Projekte kann selbst eine strengere archäologische Auffassung nicht Anstoß nehmen, da es mit größter Diskretion verfährt und sich damit begnügt, das bereits Vorhandene kräftiger herauszuheben, wie es eben durch veränderte Verhältnisse nothwendig geworden ist.

Was ich hier eben auseinandersetzte, ist im Wesentlichen nur die Wiederholung eines Urtheils, das ich in der Nationalzeitung vom 26. Februar abgegeben. Seitdem ist die Frage auch an andern Stellen erörtert worden, und das Projekt des Dombaumeisters hat nicht allgemein die gleiche Zustimmung gefunden. Im Berliner Architektenverein sprach sich zunächst Herr Professor Adler über diesen Entwurf aus und erklärte sich zwar nicht mit allen Einzelheiten, wohl aber mit dem Motiv im Großen und Ganzen einverstanden. Einer andern Meinung gab indeß ein Artikel der Deutschen Bauzeitung vom 13. März, endlich neuerdings W. Lübke in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 14. April Ausdruck. Beide Verfasser stimmen in ihren Ausführungen größtentheils überein; sie sind von der Lösung, welche der Straßburger Dombaumeister versucht hat, nicht völlig befriedigt und verlangen, daß auch ein neues gothisches Projekt auf Grundlage der bis 1759 bestehenden „Bischofsmütze" ausgearbeitet werde.

Mit einer Ausstellung, welche sie machen, kann ich mich zunächst einverstanden erklären. Sie tadeln, daß die Dächer des Querhauses niedriger gehalten sind, als

früher, und daß dadurch die Querhausgiebel zu einer bloßen Dekoration werden. Aber das neue Projekt zum Vierungsthurm würde auch bei der bisherigen Höhe der Dächer noch genügende Wirkung thun und ist von dieser Aenderung unabhängig. Nicht einverstanden bin ich dagegen mit der Meinung, daß man auch bei dem Festhalten an romanischen Formen zu reicheren Motiven hätte greifen müssen. Gerade die Bescheidenheit, welche das vorhandene alte Motiv, die Arkadengalerie, zum dominirenden macht, scheint mir der Zustimmung werth. Der hochverehrte Berichterstatter der Allgemeinen Zeitung ebenso wie derjenige der deutschen Bauzeitung sind namentlich deßhalb geneigt, die bis 1759 vorhandene gothische Bischofsmütze wieder aufzunehmen, weil sie dieselbe mit Adler für ein Werk Erwin's von Steinbach halten. Aber hierfür haben wir keinen äußeren Beweis, hiervon spricht keine ältere Ueberlieferung, und die vorhandenen Abbildungen sind jedenfalls zu klein und zu wenig charakteristisch, um auf Grund der Formen ein Urtheil über die Entstehungszeit zuzulassen, während die einzige etwas größere und deutlichere Abbildung, die den anderen Autoren offenbar nicht bekannte Arhardt'sche Zeichnung mich zu der Vermuthung veranlaßt hat, daß ehemals an Stelle der hier dargestellten acht Satteldächer mit ihrem Dachreiter ein Helm bestand.*) Mit diesen Bemerkungen wollen wir die Frage weiterer Diskussion anheimstellen.

Prag, 19. April 1875.

Alfred Woltmann.

Kunstliteratur.

* Von Lessing's **Laokoon** ist eine neue englische Uebersetzung mit Einleitung und Noten von Sir Robert Phillimore bei Macmillan u. Co. in London erschienen. Das Buch ist mit dem Porträt Lessing's und Abbildungen des Laokoon und des Flaxman'schen Schildes des Achill in Woodburytypien ausgestattet.

* **„Spain. Art-Remains and Art-Realities.“** Unter diesem Titel veröffentlicht H. Willis Baxlay soeben bei Longmans, Green u. Co. in London ein zweibändiges Reisewerk über Spanien, welches die Anschauungen, die der Autor während eines dreijährigen Aufenthaltes auf der pyrenäischen Halbinsel sammelte, in frischer, lebensvoller Darstellung wiedergiebt. Die Kunst wird besonders eingehend, wenn auch nicht vom Standpunkte der strengen Wissenschaft aus, behandelt.

Kunstvereine.

R. B. **Der Jahresbericht des Germanischen Museums**, der mit dem Februarhefte des „Anzeigers für Kunde Deutscher Vorzeit“ ausgegeben wurde, giebt uns Nachricht von den fortdauernd höchst erfreulichen Fortschritten des Museums im Verlaufe des Jahres 1874. Die Hauptthätigkeit der Direktion erstreckte sich auf Verbesserung der vorhandenen Lokalitäten für die Sammlungen durch Einführung von Heizung und Ventilation und auf Erweiterung derselben, besonders Wiederaufbau des ehemaligen Augustiner-Klosters, wovon in diesen Blättern bereits die Rede gewesen ist. Für die Sammlungen wurde in der angegebenen Zeit nur wenig angekauft, da das Museum noch bedeutende Schulden abzutragen hat; trotzdem wurden sie durch Aufnahme des Besitzes der Merkel'schen Familienstiftung (Kunst-Chronik Bd. X, Nr. 15) sehr bedeutend vermehrt. Auch erhielten die Sammlungen der Waffen, Münzen, Ofenkacheln und Abbildungen, sowie die Bibliothek, meist durch Geschenke erheblichen Zuwachs. — Die beigegebene Rechnungs-Ablage erstreckt sich erst auf das Jahr 1873. In demselben betrugen die Einnahmen 76,000 Fl., die Ausgaben 72,350 Fl.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Diejenigen, die da gehofft, die großen Ereignisse unserer Zeit würden sich auch in den Werken der zeitgenössischen Kunst spiegeln, haben sich leider getäuscht. Kunstwerke, welche diese Signatur an der Stirne tragen, sind in verschwindend kleiner Minderzahl geblieben. Um so erfreulicher ist es, wenn ein Künstler von der Bedeutung Wilhelm Lindenschmit's aus dem reichen Schatz der deutschen Geschichte schöpft und eine ernste Mannesthat mit den Mitteln seiner Kunst zur Anschauung bringt. Ohne die Bedeutung des Wormser Reichstages für die Reformation abschwächen zu wollen, wird man wohl behaupten können, daß der kühne Reformator dort nur vor Kaiser und Reich wiederholte, was er im Oktober des vorausgegangenen Jahres dem päpstlichen Kardinal-Legaten Thomas de Vigo von Gaeta erklärt hatte, der gekommen war, des Mönches Widerruf entgegen zu nehmen oder ihn gefangen nach Rom zu bringen. Allerdings war Luther im Besitze eines kaiserlichen Geleitsbriefes und stand unter dem besonderen Schutze seines Landesherrn, des weisen Friedrich von Sachsen; aber auch Huß war mit freiem Geleite nach Konstanz gegangen und es hatte ihn nicht vor den Flammen des Scheiterhaufens bewahrt. Wie dringend die Gefahr für Luther in Augsburg war, zeigt das Nacheilen der Reiter des Kardinals, nachdem Luther unter dem Schutze treuer Freunde die Reichsstadt des Nachts heimlicher Weise verlassen. Das Verhör, das Luther vor dem gelehrten Kardinal bestand und in dem er mit ächtem deutschem Mannesmuthe auf dem verharrte, was er als wahr erkannt, ist ebenso wohl ein weltgeschichtlicher Akt als sein in Worms gesprochenes Wort: Gott helfe mir, ich kann nicht anders. Und darum erhebt sich Lindenschmit's Bild über das Gebiet des historischen Genre's und wird zu einem historischen Bilde im strengsten Sinne des Wortes. Es führt uns in großen Zügen den Moment vor, stellt das ruhige Gottvertrauen des einfachen Mönches der Leidenschaft des Kirchenfürsten, deutsches Wesen welschem in schlagender Charakteristik gegenüber und giebt den Kern, wo so Mancher nur die Schale gegeben hätte. Und diese innere Großheit des Gedankens ist es auch, die den einzelnen Gestalten eine Wirksamkeit verleiht, die weit über ihre Maßverhältnisse hinausgeht; wir glauben vor lebensgroßen Figuren zu stehen, während diese doch weit hinter der natürlichen Größe zurückbleiben. Jede derselben ist meisterhaft individualisirt und dies gilt außer von den Hauptfiguren namentlich auch von Dr. Peutinger, dem gelehrten Kanzler seiner Vaterstadt Augsburg, der hellen Blickes und gespanntester Aufmerksamkeit die Debatte verfolgt und den Typus des Schwaben in ausgesprochenster Weise zur Anschauung bringt. Dem Gegenstande angemessen erweist sich die breite kernige Behandlung, die alles Nebensächliche unterordnet, ohne es zu vernachlässigen. Der denkende Künstler war sich eben vollständig bewußt, daß in solchen großen Momenten nur ein Geck und Schwachkopf Augen für die Zwickel in den Strümpfen und die Agraffe am Hute hat. — In seiner „Gebissenen Gans“ brachte Defregger die verschiedenen Empfindungen der Mitglieder einer Bauernfamilie in charakteristischer Weise zur Anschauung, welche darüber in Aufregung geriethen, daß ihr Hund eine Gans todt gebissen, während der Verbrecher mit stummer Resignation

*) Zu einer Neugestaltung des Daches könnte leicht der Brand von 1384 Veranlassung gegeben haben. Königshoven, bei Hegel, S. 725: „derumb in der naht ging die hültzin büne ane do uffe der hert stunt, und verbrante, und die orgel domitte und das blygin dach und gesperre oben uf dem munster und alles das holtzwerg das do gebuwen was von den zweigen türnen untz an den kor, und geschach gros schade am münster. doch kam men den zweigen türnen und dem kore zu helfe, das in nüt geschach.“

seiner Strafe entgegen sieht. Hugo Kauffmann, ein Hamburger von Geburt, erfaßt die Eigenart des altbayerischen Bauern nicht minder sicher als die des schwäbischen, ganz abgesehen davon, daß ihm unter den unteren Schichten der städtischen Bevölkerung kaum ein Original entgeht. Sein Repertoire — wenn der Ausdruck erlaubt ist — hat einen größeren Umfang. Indeß bringt auch er uns diesmal in bäuerliche Gesellschaft: in eine Dorfschenke an der Grenze von Schwaben und Altbayern, in der ein paar Angehörige dieser Stämme beim Kartenspiel sitzen Den Schwaben hat das Spielglück verlassen; sein Dreispitz-Barometer zeigt auf Sturm. Aber während er nur im Spiel Unglück hat, hat es der junge Bursche nebenan in der Liebe: die derbe Kellnerin hat wohl ihr Herz schon an einen Andern verschenkt. Aus der Dorfschenke folgen wir Albert Keller, dem reichbegabten Schüler Ramberg's, in den Schloßpark und in den Salon. Man könnte Keller vorzugsweise den Maler des Salons nennen, müßte man nicht fürchten, mißverstanden zu werden, weil die Welt gewohnt ist dabei an Puppen à la Winterhalter zu denken. Keller ist vor Allem ein sehr bedeutendes koloristisches Talent und beherrscht eine Technik, von der sicher niemand sagen wird, sie sei zahm. Es liegt im Gegentheil etwas von einem Reformator in dem jungen Künstler, der mit manchen Traditionen gebrochen hat, nur nicht mit der des Schönen. Seine Selbständigkeit tritt namentlich in der Wahl seiner Stoffe zu Tage: er entnimmt sie alle der Gesellschaft und er behandelt sie mit Geschick, nicht blos weil er ein begabter Künstler, sondern auch weil er sich in jener zu bewegen gewohnt ist. In seinem skizzenhaft behandelten „Rendezvous", das eine elegante Modedame im Mondlicht ihrem Verehrer gewährt hat, liegt allerdings noch etwas der Abklärung Bedürftiges, aber auch eine ungewöhnliche Feinheit der Gestaltung und insbesondere des Kolorits. Math. Schmid's „Sittenlehrer" kann als einer jener scharfen Hiebe gelten, mit denen sich der Künstler der katholischen Geistlichkeit nun reichlich heimzahlt, was sie an seiner Jugend gesündigt: der Dorfgeistliche mit seinen halb zelotischen, halb lüsternen Zügen macht den Eindruck, als ob er das Mädchen ihm gegenüber in Dinge einweihte, von deren Existenz die liebe Unschuld bis zur Stunde keine Ahnung hatte. Eine köstliche „Pferdeweide" von Franz Adam überrascht mit ihrem ausgesprochen idyllischen Charakter um so freundlicher, als derselbe Künstler im nächsten Saale seinen grau in grau gemalten Karton zum Kavallerie-Angriff bei Floign, jener großartigsten Schöpfung der Schlachtenmalerei der Neuzeit, ausgestellt hatte. Leinweber's „Tunesisches Café" mit einem Märchenerzähler gefällt durch geschickte Anordnung des fremdartigen Stoffes und charakteristische Behandlung, und C. Werner in Leipzig führte uns mit gewohnt virtuoser Behandlung der Wasserfarbe, deren Grenze er wohl einzuhalten versteht, einmal in den großen Bazar von Damaskus und dann in den Isistempel zu Karnak. Rob. Beyschlag, der sonst mit Vorliebe antike Genrestoffe behandelt, wobei es ihm freilich begegnet, daß er sie etwas modern empfindet, griff mit seinem: „Frühlingstag" in's deutsche Mittelalter hinein und gewann mit seinen lieblichen Mädchengestalten manchen Freund. Das Bild verräth nicht nur ein eingehendes Studium der Kostüme, sondern auch viel Sinn für Anordnung und gewandte Technik, doch ist es nicht ganz frei von einer gewissen modernen Süßlichkeit der Empfindung. Von dem jüngst verstorbenen Ramberg waren drei mit großer Leichtigkeit behandelte Aquarelle bekannten Inhalts: Lektüre im Walde, Einladung zur Kahnfahrt und Am Stickrahmen ausgestellt, und ein idealer Mädchenkopf: La Pisana von Lanfredini in Pisa fesselte durch seltene geistige Durchdringung des Stoffes, über welchen man die etwas trockene Technik vergaß. Im Genrefache überragte das figurenreiche Bild Grützner's „Im Klosterbräu-Stübchen während des Gebetläutens" alle andern während der letzten Wochen ausgestellten Arbeiten. Grützner bringt den scharfen, allzeit offenen Blick, das tiefe Verständniß für die Typen der Zeit, wie für die Eigenarten der Einzelnen und die Gabe überzeugender Individualisirung mit sich, welche den Genremaler zum Kulturgeschichtsmaler machen. Wollte er es nur im Punkte der Zeichnung etwas genauer nehmen und seiner Neigung zum Karrikiren dann und wann weniger die Zügel schießen lassen, so würde sein Name bald unter den Besten genannt werden müssen. Sein neuestes Bild hat eine Fülle der trefflichsten Charakterfiguren aufzuweisen, denen wir da und dort schon im Leben begegnet zu sein schwören möchten, aber es würde noch reiner und unmittelbarer wirken, wenn der Künstler es sich hätte versagen können, mitten unter sie in dem vorbetenden Franziskaner eine Karrikatur zu stellen. Nebenbei mag die Bemerkung erlaubt sein, daß der Künstler — ein Schlesier von Geburt — nicht zu denen gehört, die ein Geschäft daraus machen, den Münchenern ihre Vorliebe für das Bier vorzuwerfen, wenigstens sind die stattlichen Münchener Maßkrüge unter seinem Pinsel zu Schoppen zusammengeschrumpft. An Grützner's Bild reihen sich auf gleicher Höhe des bereits oben erwähnten Hugo Kauffmann's „Musikanten" würdig an. Kauffmann kennt das Volk mit allen seinen Eigenthümkeiten so genau, wie Wenige von seinen Zeitgenossen, und ist bei den niederländischen Koloristen in die Schule gegangen. So wirkt auch das kleinste seiner Bilder als ein mit feinstem Verständniß künstlerisch abgeschlossenes Ganzes voll Innerlichkeit und Wahrheit. Alle Jene, welche das eminente Talent Leibl's schätzen gelernt und es mit der Kunst ehrlich meinen, stehen betrübt vor seinen letzten drei Bildern. Sie können darin nur einen abschreckenden Beweis dafür finden, wohin grenzenloses Verlangen nach dem Neuen um jeden Preis auch den begabtesten Künstler führen kann. „Dachauerinnen im Wirthshaus", „Dachauerbäuerin mit ihrem Kinde" und „Dachauerbauern-Ehepaar" sind die Titel dieser drei Werke. Von den übrigen Genrebildern der letzten drei Wochenausstellungen wären noch zu erwähnen Rosenthal's Seitenstücke „Wer zuletzt lacht, lacht am besten", die mit viel Humor durchgeführt sind, aber besser für den Holzschnitt als das Oelbild sich eigneten, Lossow's „Diebstahl", Ludwig Hartmann's treffliches Bild „An der Schmiede", Szwojnicki's „Polnische Insurgenten auf Vorposten", Christ. Mali's „Städter auf dem Lande", und Louis Braun's „Moltke rekognoscirt die feindliche Stellung bei Gravelotte." In der Einzelfigur und im Bildniß waren Füßli, Fried. Aug. Kaulbach und Daniel Neal durch glänzende Leistungen vertreten. Das dekorative Fach kultivirten Schachinger und Herm. Schneider in Nuditäten, wie es Makart zu Anfang seiner Künstlerlaufbahn, freilich in geistreicherer Weise und mit feinerer Farbe betrieb. Unter den Landschaften, welche seit einiger Zeit an Zahl vom Genre überflügelt werden, sah man einzelne Bilder von gediegenem Werthe; so Ernst Hellrath's „Teich am Kloster", Baisch's ein fleißiges Studium der alten Niederländer bekundendes, mit Vieh staffirtes Bild; Phil. Roeth's stimmungsvolle „Partie an der Amper", Willroider's energisch behandeltes „Motiv aus Kärnthen", Rob. Zimmermann's, des zu früh Heimgegangenen bedeutsam aufgefaßte „Partie an den Vorbergen", auch Eug. Hettich's warm empfundenes „Im Frühling", während eine Reihe Bilder von Bernh. Fries aus Oberitalien keine Spur mehr zeigten von der einstigen Energie des Künstlers, vielmehr durch ihre Schwächlichkeit und Flauheit in Konzeption und Ausführung an Damenarbeiten erinnerten. — In der Architekturmalerei that sich Gust. Schoenleber's „Amsterdam" durch Kraft der Konzeption und Kühnheit des Vortrags rühmlich hervor, und im Thiergenre gefiel Hofner's lebendig behandelter Schafstall. Zum Schluß endlich mag einer energisch gedachten und kräftig gemalten Marine von H. S. Chase „Von der dänischen Küste" rühmend gedacht sein, und von eminentem, durchweg poetischem Werthe war Xylander's „Hafen von Hamburg" mit seinen mächtigen Wolkenmassen und dem zauberhaften Spiel des Mondlichts auf den Wellen, dann desselben fleißigen Künstlers Bild von der Insel Sylt. Ungewöhnliches Interesse erregt eine mit größter Sorgfalt ausgeführte Kreidezeichnung Burger's nach dem Urtheile des Paris eines unbekannten Meisters der römischen Schule. Das Original befindet sich im Besitze des Historienmalers Jul. Naue in München, der es voriges Jahr in Rom erwarb. Die Komposition zeigt links den sitzenden Paris mit einem Hunde. Ihm zunächst Venus, der er eben den Apfel reicht; sie wird von ein paar geflügelten Genien mit weißen Rosen bekränzt. Weiter nach rechts Minerva und Juno, jene dem Beschauer zu-, diese von ihm abgewendet. Der Fluß der Linien ist von höchster Schönheit, weniger kann das von den Köpfen der Figuren gesagt werden: der der Venus ist im Verhältniß zum Körper zu groß im Allgemeinen und in den Gesichtstheilen, jener der Minerva derb und der der Juno von unschönem Ausdrucke. Auch die Körperformen der Venus und Minerva haben wenig Göttliches und sind von einer gewissen wenig graziösen Gedrungenheit, während die Rückseite der Juno einen seltenen Adel der Formen zur Anschauung bringt, obwohl auch hier vielleicht eine größere

Feinheit vielen wünschenswerth erscheinen mag. Durch das Ganze geht ein gewisser vornehmer Zug, der auf einen großen Meister hinweist. Das gilt namentlich auch von dem landschaftlichen Hintergrunde, der lebhaft an das Tiberufer bei der Aqua acetosa nächst Rom erinnert. Bürger ward von der Schönheit des Ganzen der Art erfaßt, daß er einen großen Stich danach auszuführen beschloß und zu diesem Zwecke die im Kunstverein ausgestellte Zeichnung, die als solche schon von hohem Werthe ist, ausführte. Die vervielfältigende Kunst war durch eine außerordentlich werthvolle Leistung, die Madonna di Tempi des trefflichen J. L. Raab, dessen Wirksamkeit an unserer Akademie nicht genug gerühmt werden kann, so wie durch einen sehr schönen Stich seines Schülers Deininger auf's Beste vertreten. Deininger wählte Ramberg's anmuthiges Bild im Besitze des bekannten Wiener Kunsthändlers Herrn Kaeser, das uns ein junges Paar aus der Gesellschaft vorführt. Der junge Mann liest laut und die Dame neben ihm folgt seinem Vortrage mit einer Aufmerksamkeit und Hingebung an den Inhalt, der sie Alles um sich vergessen läßt. Ich rechne dieses Bild zu den feinst empfundenen des verewigten Meisters, und freue mich deshalb doppelt, es durch den trefflichen Stichel Deininger's meisterhaft wiedergegeben zu sehen. Die Plastik endlich war durch drei Porträtbüsten von Julius Zumbusch, darunter die lebensgroße Arthur von Ramberg's, dessen geistvolles Wesen in frappanter Weise wiedergegeben erscheint, glänzend vertreten.

Vermischte Nachrichten.

F. A. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 6. April legte der Vorsitzende Herr Curtius nach Begrüßung der anwesenden Gäste Prof. Brunn aus München, Prof. Kekulé aus Bonn, Prof. Jordan aus Königsberg u. A. einige neu erschienene Abhandlungen von Conze, Wieseler, Keller u. A. sowie die erste Lieferung der neuen Gazette Archéologique von de Witte und Fr. Lenormant vor. Demnächst sprach Herr Brunn in einem längeren Vortrage über den künstlerischen wie stilistischen Aufbau des Parthenonfrieses. Der Vortragende gab dabei eine eingehende Analyse des berühmten Kunstwerks, indem er die technische Behandlung des Basreliefs und die Verwendung der für dasselbe zur Verfügung stehenden Darstellungsmittel sowie die Komposition des Frieses in seiner Gesammtheit wie in seinen einzelnen Theilen einer eingehenden Erörterung unterzog und zugleich in großen Zügen eine Interpretation der ganzen Darstellung entwarf. Herr Curtius hielt dann einen Vortrag über die seit 1870 an den Nordgrenzen von Britisch-Indien entdeckten Alterthümer, welche die Einbürgerung griechischer Kultur und Kunst im Kabul- und Induslande, die bis dahin nur aus Münzen bezeugt war, in einer überraschend großen Fülle plastischer Denkmäler vor die Augen stellen und damit ein ganz neues Blatt hellenischer Kunstgeschichte eröffnen. Der Vortragende hob die Verdienste des Dr. Leitner und des General Cuningham hervor, besprach die wichtigsten Fundbezirke und bisherigen Sammlungen und legte eine Anzahl von Zeichnungen und Photographien vor, an welchen er die eigenthümliche Verschmelzung zwischen Hellenismus und Buddhismus, die Pfeilerbauten und Pfeilerreliefs, die Uebertragung hellenischer Typen und ihren Anschluß an nationale Eigenthümlichkeiten, die religiösen und die historischen Darstellungen der griechisch-indischen Kunst erörterte. Zuletzt legte Herr Mommsen das kürzlich erschienene Juli—Septemberheft des Bulletino della commissione archeologica municipale von Rom vor und berichtete speziell über einen neuen, darin von Vespignani mit dankenswerther Sorgfalt veröffentlichten Fund. Derselbe betrifft die Aufdeckung eines tonnenüberwölbten, mit Nischen versehenen und mit einer Exedra beendigten Saales auf dem Esquilin dicht hinter der Servischen Mauer. Die stattliche Größe und doch vornehme Einfachheit der Raumgestaltung, die Schlichtheit der großentheils erhaltenen Wanddekorationen, ferner die ganze architektonische Einrichtung mit einem erhöhten Standplatze am Eingange, mit halbkreisförmig geordneten Sitzplätzen am entgegengesetzten Ende, endlich die Gewißheit, daß der Bau noch auf dem alten Terrain der Gärten des Mäcen steht, lassen keinen Zweifel darüber, daß in der interessanten Ruine uns einer jener Recitationssäle aus der ersten Kaiserzeit erhalten ist, in welchen berühmte Dichter wie unberufene Dilettanten ihre geistigen Produktionen vorzutragen pflegten.

Vom Kunstmarkt.

Auktion de la Motte-Fouquet. Am 15. September vorigen Jahres starb zu Köln im Alter von 79 Jahren H. de la Motte-Fouquet, dort einer der hervorragendsten Kunstliebhaber und Kupferstich-Sammler. Als letzterer war er sehr wählerisch und nur Seltenheiten oder vorzügliche Drucke in ausgewählten Exemplaren fanden in seiner Sammlung Aufnahme. Besonders reichhaltig ist dieselbe an Stichen und Radirungen von und nach Rubens und van Dyck, da jeder von ihnen in beinahe 200 Nummern vertreten ist. Wir machen alle Kunstfreunde auf den soeben erschienenen Katalog der Sammlung aufmerksam, welche am 24. Mai und den folgenden Tagen durch J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln versteigert wird.

Zeitschriften.

Kunst und Gewerbe. No. 18 u. 19.
Münchener Kunstgewerbe, von C. A. Regnet.

The Academy. No. 155.
The water-colour Institute. — The Belgian Gallery, von W. M. Rossetti. — The drawings of J. F. Millet, von Ph. Burty. — Zuloga's monument to Prim. — Art sales.

L'Art. No. 17.
Fortuny, von Ch. Yriarte. (Schluss. Mit Abbild.) — Jean-Louis Hamon, von G. Lafenestre. (Mit Abbild.) — Les tableaux du palais de justice de Paris, von Ch. Desmaze. Les bois employés pour la gravure. — L'affaire Fréd. van de Kerkhove. — Zwei Kunstbeilagen.

Christliches Kunstblatt. No. 4.
Führich's Psalter. — Pompejana. (Mit Abbild.) — Louise Seidler.

Gewerbehalle. Heft 5.
Die italienische Renaissance-Arabeske, von Stockbauer. (Mit Abbild.) — Das Drechsel'sche Haus in Dinkelsbühl, von C. Th. Pohlig. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Füllungsornament, Stoffmuster, Getäfel u. Buffet, Anrichtetisch, Wanduhren, Cartouchen, Grabstein, schmiedeeiserne Füllung einer Hausthür, Schmuck.

Auktions-Kataloge.

Rudolph Meyer in Dresden. Versteigerung am 24. Mai. Kupferstiche und Radirungen meist älterer Meister. Kunstbücher, Kupferstichwerke und einige Handzeichnungen. 985 Nummern.

Montmorillon'sche Kunsthandlung (Jos. Maillinger) in München. Versteigerung am 28. Mai. Kupferstiche, Aquatintablätter, Lithographien, Farbendruckbilder, Photographien aus dem Nachlasse des Kunsthändlers Max Ravizza in München. 400 Nummern. — Versteigerung am 31. Mai. Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte, Zeichnungen und Bücher aus dem Nachlasse Wilhelm de Kloot's in Hamburg. 2887 Nummern.

Inserate.



Berliner Kunst-Auktionen.

No. 162.

Am 7., 8. u. 10. Mai: **Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte.**

No. 163.

18. Mai: **Rococo-Möbel und Antiquitäten.**

No. 164.

25. u. 26. Mai: Die vom Geh. Sanit.-R. Dr. **Schmieder** in **Liegnitz** hinterl.
Galerie von Gemälden alter Meister.

No. 165.

31. Mai etc.: **Werthvolle Kupferstichsammlung.**

Kataloge sendet auf fr. Bestellung gratis:
Der Auktionator für Kunstsachen etc.
Rudolph Lepke,
(58) Berlin, Kronenstr. 19 u. Markgrafenstr. 87.

Im Verlage von **Carl Gerold's Sohn in Wien** ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Thorwaldsen
sein Leben und seine Werke
von
Eugène Plon.

Aus dem französischen nach der zweiten Auflage übersetzt von
Max Münster.

Mit 39 Holzschnitten nach Zeichnungen von **F. Gaillard.**

8 Mk., elegant gebunden 10 Mk.

Die anziehende Lebensschilderung des liebenswürdigen grossen Künstlers, sowie die vortreffliche Charakterisirung seiner Werke haben dem Plon'schen Buche rasch aller Orten Freunde erworben. Dafür zeugen zwei Auflagen des Originals, eine englische, eine italienische und zwei Auflagen der amerikanischen Uebersetzung. Wir bezweifeln nicht, dass auch die deutsche Ausgabe mit Beifall aufgenommen werden wird, wie die günstigen Urtheile der Presse das bestätigen. Seitdem das vor mehr als zwanzig Jahren erschienene Quellenwerk von Thiele aus dem Buchhandel verschwunden, besitzen wir im Deutschen kein Buch über den berühmten dänischen Bildhauer. (59)

In meinem Verlage erschien:

VORSCHULE
zum
Studium der kirchlichen Kunst
von **Wilhelm Lübke.**

Sechste stark vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 226 Holzschnitten.

gr. 8⁰. broch. 6 *M.*, eleg. gebunden 7 *M.* 50 *Pf.*

Leipzig. **E. A. Seemann.**

Kleine Mythologie
der
Griechen und Römer,

unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gottheiten und die vorzüglichsten vorhandenen Kunstdenkmäler bearbeitet von Otto Seemann, Oberlehrer am Gymnasium zu Essen. Mit 63 Holzschnitten. br. 3 *M.*; fein geb. 4 *M.*

Die Ausstattung dieses Buches mit trefflichen Abbildungen, die auch dem Auge die Schönheit der Antike erschliessen, leiht ihm einen unbedingten Vorzug vor anderen Publicationen gleicher Gattung. Jede Buchhandlung ist in Stand gesetzt, das Werk zur Ansicht vorzulegen und

ein Freiexemplar an Lehrer,

welche die Einführung belieben, zu verabfolgen. Bei Text und Bild ist darauf Rücksicht genommen, *dass selbst der Einführung in Töchterschulen kein Bedenken entgegensteht.*

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

☛ **Ermässigter Preis für Abonnenten der „Zeitschrift f. bild. Kunst."**

Im Verlage des Unterzeichneten erschien:

Album moderner Radirungen und Stiche.

Zweite Sammlung. 25 Kunstblätter in Folio, in gewählten Abdrücken, grösstentheils aus der „Zeitschrift für bildende Kunst" ausgewählt.

In eleg. Callico-Mappe. Preis 25 Mark, **für Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" 18 Mark.**

Inhalt: 1. A. Feuerbach, Beweinung Christi, (Pietà) rad. von J. L. Raab. — 2. Schönn, Fischmarkt von Chioggia, rad. von Unger. — 3. A. Achenbach, Die Kalköfen, rad. von L. Friedrich. — 4. Carl Hoff, Die Rast auf der Flucht, rad. von A. Neumann. — 5. E. Schleich, Auf den Wällen von Rendsburg, rad. von L. Fischer. — 6. B. v. Neher, Die Engel bei Abraham, gest. von H. Merz. — 7. Aug. Geist, Idylle, Originalradirung. — 8. M v. Schwind, Krokowka, gest. von Schütz. — 9. E. Jettel, Motiv vom Hintersee in Oberbayern, rad. von J. Klaus. — 10. E. v. Gebhardt, Die Erweckung von Jairi Töchterlein, rad. von A. Neumann. — 11. van Goijen, Holländische Stadt, rad. von L. Fischer. — 12. K. Markó, Christus den Sturm besänftigend, rad. von L. Fischer. — 13. M. v. Schwind, Die spinnende Schwester, rad. von L. Friedrich. — 14. Meissonnier, Der Raucher, rad. von L. Friedrich. — 15. Rob. Haertel, Schild mit allegor. Darstell. des Krieges, gest. von Th. Langer. — 16. Jac. Ruisdael, Mondaufgang, rad. von L. Fischer. — 17. Cretius, Gefangene Cavaliere vor Cromwell, rad. von Teichel. — 18. Jac. Ruisdael, Marine, rad. von Unger. — 19. Wyttenbach, Hasenfamilie, Originalradirung. — 20. Aug. Schäffer, Mondaufgang, rad. von L. Fischer. — 21. Correggio, Männliches Porträt, rad. von J. Klaus. — 22. L. Hugo Becker, Der Mühlteich, Originalradirung. — 23. L. Hugo Becker, Die Bleiche, Originalradirung. — 24. Neureuther, Die Nonne, Originalradirung. — 25. B. Fiedler, Balbek, lithogr. von H. Brabant.

Die geehrten Abonnenten der Zeitschrift, welche von dem ermässigten Preise Gebrauch machen wollen, werden ersucht, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden mit Angabe der Buchhandlung, durch welche sie die Sendung zu erhalten wünschen.

E. A. Seemann. Leipzig.

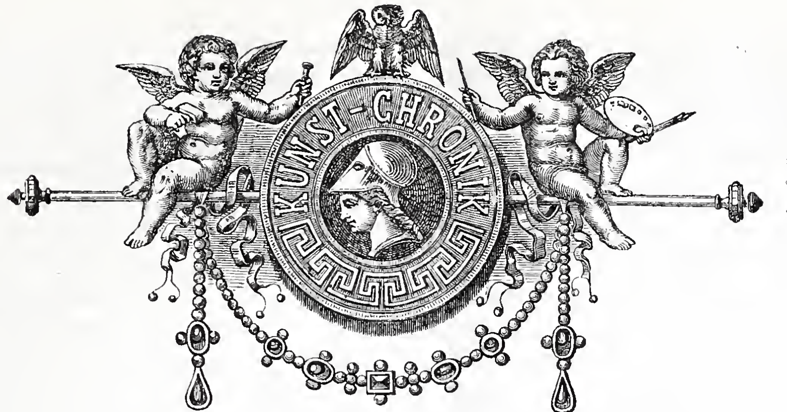
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

14. Mai



Nr. 31.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Erinnerung an Gustav Bläser.

Am 20. April war es jährig, daß Gustav Bläser in Cannstatt, wohin er sich zur Heilung eines Lungenleidens begeben hatte, mitten aus seinen Entwürfen und unvollendeten Arbeiten herausgerissen wurde, zwar nach einem werkthätigen Leben, aber kurz vor der Vollendung des umfangreichsten seiner Werke, des Reiterstandbildes König Friedrich Wilhelm's III. für die Stadt Köln. Die kolossale Reiterstatue selbst hat der Meister noch im Modell vollendet. Auf ruhig dahinschreitendem Roß sitzt der König unbedeckten Hauptes. Von seinen Schultern wallt der Hermelinmantel herab. Die Rechte stützt das adlergekrönte Scepter auf den Schenkel, während die Linke die Zügel des Rosses gefaßt hält. Die Entblößung des Hauptes ist zwar nicht motivirt; aber nur auf diese Weise konnte der Künstler den häßlichen, durchaus unplastischen Federhut umgehen, welcher erst unter dem Nachfolger Friedrich Wilhelm's III. durch die für den bildenden Künstler immerhin besser verwendbare Pickelhaube verdrängt wurde. Im Jahre 1860 war das Programm für das im Ganzen 43 Fuß hohe Denkmal aufgestellt worden. Die Konkurrenz entschied im Jahre 1862 dahin, daß Bläser den Auftrag zur Statue erhielt, während das figurenreiche Postament und die Reliefs Schievelbein übertragen wurden. Als letzterer im Mai 1867 starb, übernahm Bläser die Ausführung des ganzen Denkmals nach einem neuen Entwurfe. Für diesen war Rauch's Friedrichsdenkmal, an welchem Bläser selbst mitgearbeitet hatte, in erster Linie maßgebend. In der plastischen Ausschmückung des Sockels wählte jedoch Bläser eine umgekehrte Anordnung. Um den mittleren Theil des Postaments gruppirte er sechzehn 9 Fuß hohe Figuren von Männern, welche unter der Regierung Friedrich Wilhelm's III. eine bedeutende Rolle gespielt, theils in Hochrelief, theils — an den vier Ecken — rund gearbeitet. Für diese Figuren hat der Meister kleine Hilfsmodelle und Skizzen hinterlassen. Hingegen hat er für die Reliefs, welche nach dem Programm einige Hauptmomente aus der segensreichen Thätigkeit des Königs für die Rheinprovinzen darstellen und den unteren Theil des Sockels schmücken sollten, keine Entwürfe gemacht. Das Denkmal wird nach den Intentionen des Meisters, soweit sich dieselben noch erkennen lassen, von den Bildhauern Callandrelli und Schweinitz vollendet. Erst nach der Vollendung wird sich ein endgiltiges Urtheil über das Werk eines Künstlers fällen lassen, dessen Genialität sich während einer langen und reichen Wirksamkeit vielfach und glänzend bewährt hat.

Gustav Bläser war der Sohn eines Kölnischen Kaufmanns. Er wurde am 9. Mai 1813 zu Düsseldorf geboren, wo sich seine Mutter zu einem Besuche aufhielt. In Köln verlebte er seine Jugend. Bei dem Maler Mengelberg genoß er den ersten Unterricht, dann trat er zu einem Holzbildhauer in die Lehre und mit dem 17. Jahre in die Werkstatt des Bildhauers Scholl in Mainz. Im Alter von 21 Jahren ging er nach Berlin und wurde hier von Rauch in dessen Atelier aufgenommen. Er hatte seine technische Bildung bereits vollendet und fand deshalb eine freundliche Aufnahme bei dem Altmeister, der zu sagen pflegte: „Ich nehme keine Studenten, sondern ich will Leute, die sich ihre Suppe schon verdienen können." Sieben Jahre lang,

von 1834—1841, arbeitete er in der Werkstatt Rauch's und nahm an allen größeren Schöpfungen des Meisters Theil, welche diesem Zeitraum angehören, an dem Dürerdenkmal, an den Viktorien für die Walhalla und an dem Monumente Friedrich's II. Bei dem letzteren Werke, dessen Bearbeitung und Ausführung er zum Theil selbständig vornehmen durfte, erwarb er sich die eingehende Kenntniß des Pferdes, welche ihm später bei seinen beiden Reiterstatuen von wesentlichem Nutzen war. Neben dieser Thätigkeit fand er noch die Zeit für eigene Arbeiten, meist Porträtstatuetten und Büsten. Schon die erste derselben, die Reiterstatuette der Kaiserin von Rußland, dargestellt im Augenblick, wo sie ihr Regiment bei den Manövern in Kalisch vor den anwesenden Monarchen vorbeiführt (1835), war ein glücklicher Wurf. Er erwarb sich in den betheiligten Kreisen großen Beifall und schloß sich mit diesem Werke zugleich den Traditionen der Berliner Plastik an. Der von Schadow in die Porträtbildnerei eingeführte Realismus, welchen Rauch zum allgemeingiltigen Darstellungsprinzip erhoben hatte, fand in Bläser einen Vertreter, der durch eine Anzahl bis in die neueste Zeit reichender Werke auf das schlagendste bewies, wie sich selbst das moderne Kostüm den Gesetzen und Bedingungen der Plastik fügt.

Als Bläser bereits selbständig arbeitete, betheiligte er sich an der Konkurrenz für das Beethovendenkmal in Bonn. Ward ihm auch nicht der Sieg, den Hähnel davontrug, so errang doch seine Skizze das Lob Thorwaldsen's, der sie in Rauch's Atelier zu sehen bekam. Bläser hatte den Hauptaccent auf den idealen Charakter des Tonkünstlers gelegt und ihn dargestellt, wie er tieferregt den eben verklungenen Tönen seiner Leier nachzuempfinden scheint. Wenn auch diese Auffassung der realen Erscheinung des Dargestellten nicht entspricht und deshalb nicht eigentlich monumental ist, so trifft sie doch auf das glücklichste die ideale Seite von Beethoven's Charakter, also diejenige, welche in seiner Kunst die vornehmste ist. Aus dieser Zeit stammt auch der Entwurf zu dem figurenreichen Aufbau eines Brunnens für den Dönhofsplatz, der jedoch nicht zur Ausführung gelangte. Die vier Hauptströme Preußens, seine acht Provinzen und die Borussia als Krönung des Ganzen waren einzelne Bestandtheile der auch an Reliefdarstellungen reichen Komposition. Wenn es auch nicht zu bedauern ist, daß dieser Entwurf unausgeführt blieb, so wird man wenigstens den Gedanken als einen außerordentlich glücklichen bezeichnen müssen. Nur eine figurenreiche Komposition kann auf dem gewaltigen Platze zur Geltung kommen, wenn man ihm überhaupt einen monumentalen Schmuck verleihen will. Dagegen wird die Statue einer einzelnen Person — man beabsichtigt bekanntlich, dort das Denkmal Stein's aufzustellen — stets einen ärmlichen Eindruck machen und am meisten selbst unter den großen Flächendimensionen leiden.

Im Jahre 1845 ging Bläser nach Italien, wo er ein Jahr zubrachte. Ein wichtiger Auftrag rief ihn zurück. Eine der acht Gruppen für die Schloßbrücke war ihm zur Ausführung übertragen worden. Er stellte die Minerva dar, welche den zum Manne erstarkten Jüngling in den Kampf führt. Unter dem Schutze ihres Schildes stürmt er mit dem Schwerte gegen den Feind. Diese Gruppe ist nach dem allgemeinen Urtheile nicht bloß die schönste unter allen übrigen, was vielleicht ein beschränktes Lob wäre, sie besitzt auch für sich betrachtet hohe Vorzüge. Der Adel und die Schönheit der Form, in der Bläser eine seltene Meisterschaft erreicht hatte, der schöne Schwung in der Umrißlinie und vor Allem die echt plastische Geschlossenheit der Gruppe trotz der lebhaftesten Bewegung sichern diesem Werke einen Ehrenplatz unter den Schöpfungen der monumentalen Plastik, an denen Berlin reicher als jede andere moderne Stadt ist. Während er noch an dieser, 1855 vollendeten Gruppe arbeitete, erhielt er den Auftrag, für Magdeburg die Bronzestatue des Bürgermeisters Franke zu arbeiten. Er hielt sich mit realistischer Treue an die Person des Dargestellten und lieferte eine würdige, monumental gedachte Porträtstatue, welche zu seinen besten Arbeiten gehört. Dasselbe Lob gebührt der Statue Herzogs Albrecht von Brandenburg für die Marienburger Nogatbrücke. Mit dem Schwerte in der Rechten und der Bibel in der Linken dargestellt, erscheint er als ein getreues Abbild des ritterlichen Kämpfers für das Evangelium. In eine wenig frühere Zeit fallen auch die Arbeiten für die Dirschauer Brücke. Bei dem großen Terracottarelief für den Thorthurm der Dirschauer Seite, welches den Empfang des Königs durch eine Deputation der Baubehörden darstellt, vermochte selbst seine poetische Gestaltungskraft das Spröde und Unkünstlerische des Stoffes nicht zu bewältigen. Es blieb ein kahles Ceremonienstück, obgleich der Künstler es versuchte, ihm durch Repräsentanten des Volkes, welche den König jubelnd begrüßen, den Reiz der Mannigfaltigkeit und der Bewegung zu verleihen. Der Hauptwerth auch dieser Arbeit liegt in der treu realistischen Darstellung des Vorgangs, welcher im Uebrigen nicht geeignet war, ein Künstlerherz zu begeistern. Für die Bogenzwickel dieses Thores bildete er noch die Gestalten des Ingenieurs und des Arbeiters. Stofflich verwandt damit ist eine Gruppe aus gebranntem Thon zum Schmucke des Thores der Borsig'schen Maschinenwerkstatt in Berlin. In der Mitte thront der Werkmeister mit dem Modell einer Maschine, während ihm zur Rechten ein sinnender Zeichner sitzt und links ein Maschinenbauer sein Werkzeug erhebt. In beiden Fällen zeigte sich wiederum sein Kompositionstalent von der günstigsten Seite, hier in dem geschickten

Aufbau der Gruppe, dort in der Ausnutzung des Raumes, in welchen er die Figuren hineinzukomponiren hatte.

Die wenig plastische Gestalt Friedrich Wilhelm's IV. hat Bläser eigentlich seiner Kunst erst zugänglich gemacht. Er bildete ihn viermal, in stets verschiedener Auffassung. Als er seine kolossale Reiterstatue für die Kölner Seite der Rheinbrücke (1861—63) modellirte, hielt er sich an das großartige Vorbild Schlüter's und erreichte in der That eine großartige Wirkung. Für die kolossalen Raumdimensionen waren kühne Bewegungen und massige Verhältnisse nöthig, und so gelang es dem Künstler, in dem mit der Verfassungsurkunde in der Hand dahinreitenden Friedensfürsten ein würdiges Seitenstück zu Drake's Heldengestalt des jetzigen Kaisers zu schaffen. Das zweite Mal bildete er ihn in königlichem Ornat mit dem Scepter in der erhobenen Rechten fü den Hof der Burg Hohenzollern, ein drittes Mal — und diese Statue ist vielleicht die beste seiner Porträtschöpfungen — im Ueberrock, die Mütze in der einen Hand, die andere auf den Stock gestützt, als lustwandelte er unter seinen Gartenanlagen bei Sanssouci. Das blumenbekränzte Postament ist mit vier runden Reliefs geschmückt, welche die Personifikationen der Poesie, Plastik, Bau- und Gartenkunst enthalten. Vor dem Orangeriehause bei Sanssouci hat diese Marmorstatue in reizvoller Umgebung im Jahre 1873 ihren Platz gefunden. Zu einem vierten Denkmal desselben Fürsten, welches in Bronze ausgeführt die Freitreppe der Nationalgalerie schmücken sollte, hat Bläser nur die Skizze hinterlassen. Sie stellt den König zu Pferde in römischem Kostüm dar, umgeben von der Kunst, der Theologie, der Philosophie und der Geschichte.

Groß ist die Zahl von Porträt-Büsten und -Statuetten, welche Bläser während seiner vierzigjährigen Thätigkeit ausführte. Von den ersteren nennen wir nur die Büste Lincoln's für Washington und die Kaiser Wilhelm's, die Kolossalbüsten Humboldt's und Hegel's (1870). Letztere ist in Bronzeguß an öffentlichem Orte zu Berlin als Denkmal des Philosophen aufgestellt worden. Unter den Porträtstatuetten wird am meisten die des Malers K. F. Lessing gerühmt. In neuester Zeit hat jedoch die der Kronprinzessin, welche erst nach dem Tode des Meisters geformt wurde, die Erinnerung an die früheren ähnlichen Arbeiten des Künstlers in den Hintergrund gedrängt. Bläser hat die Aufgabe, das moderne Damenkostüm für die Plastik verwendbar zu machen, in dieser lebensgroßen Statue außerordentlich glücklich gelöst. Die Kronprinzessin ist dargestellt im Augenblicke des Vorüberschreitens, wie sie den linken Fuß auf den Boden aufsetzt und mit der Spitze des rechten nur noch den Boden berührt, um ihn zum nächsten Schritte zu erheben. In der erhobenen rechten Hand hält sie einen Blumenstrauß, während sie mit der linken das Kleid etwas in die Höhe zieht, so daß die Fußspitze sichtbar wird.

Nicht minder groß ist die Reihe von dekorativen Arbeiten, welche aus dem Atelier Bläser's hervorgingen. Die Statue des Apostels Matthäus für die Kirche in Helsingfors, die Propheten Daniel und Jeremias und Karl der Große für die Friedenskirche bei Potsdam, der Prophet Daniel für die Kuppel der Berliner Schloßkapelle, eine Statue der Borussia am Neuen Museum, die Marmorbüste der vier großen italienischen Dichter in Charlottenhof bei Potsdam sind aus der Menge hervorzuheben. Eine liebenswürdige Seite in dem Schaffen des Künstlers wird durch eine Anzahl von humoristischen Genrefiguren repräsentirt, welche in Abgüssen weite Verbreitung gefunden haben. Das „Weihnachtskind“ und der „Neujahrsgenius“, ein Knabe mit der Janusmaske, der auf dem Fasse tanzende Trinker und eine Winzerin sind am meisten bekannt und beliebt.

Die ideale Seite der plastischen Kunst war und blieb bestimmend für den künstlerischen Charakter Bläser's. Wie das vollendetste seiner Werke, die Schloßbrückengruppe, der Idealplastik angehört, so ist auch die ebenbürtige Statue der „Gastfreundschaft“, eines seiner letzten Werke, diesem Gebiete entlehnt. Eine weibliche Gestalt von idealer Schönheit steht am häuslichen Altare, auf welchem die Lampe des Hauses brennt, und erhebt mit der Rechten die Schale zum Willkommentrunke, während die Linke eine einladende Bewegung macht.*) Bläser gehörte zu den langsam und mühevoll schaffenden Künstlern. Oft blieb ein Entwurf Jahre lang Gegenstand seines unablässigen Fleißes, bis ihn der Impuls einer glücklichen Stunde der Vollendung entgegenführte. Deshalb sieht man seinen Arbeiten auch das mühevolle Schaffen nicht an, welches ihrer Vollendung vorhergegangen.

Im April 1874 hatte sich Bläser nach Cannstatt begeben, um dort Heilung von einem langjährigen Leiden zu suchen. Da ergriff ihn plötzlich eine Krankheit, welche nach vier Tagen — am 20. April — durch einen Lungenschlag seinem Leben ein Ende machte. — In ihm war der Typus des echten Rheinlandssohnes voll und rein ausgeprägt, und darauf hin charakterisirt ihn sein langjähriger Freund Ludwig Pietsch treffend mit folgenden Worten: „Feurig, aufgeschlossenen Herzens, lebhafter, leicht erregter Einbildungskraft, enthusiastisch, fröhlich, vertrauend, naiv wie ein Kind noch mit grauem Haar; in jenem schätzbarsten Erzeugniß der Uferberge des heimischen Stromes die kräftige und erhaltende Gottesgabe begeistert verehrend, welche ihm noch im oft harten Kampfe des Lebens, in ernster, sorgenvoller Zeit und im schweren Ringen der künstlerischen Arbeit das heiße

*) Wir werden den Lesern der „Zeitschrift“ diese Statue demnächst in einer Reproduktion vorführen.

Blut leicht durch die Adern fließen ließ. Diese echte Sanguiniker-Natur hat gerade für den Künstler große Gefahren. Bläser aber blieb vor denselben bewahrt durch einen starken Beisatz von Zähigkeit, von kräftiger Liebe zur Arbeit um ihrer selbst willen, während ihm für ihren materiellen Ertrag und Werth fast jeder Sinn fehlte, und durch die wohlthätige Erziehung und strenge Disziplin der Schule Rauch's.“ Diese Charakteristik paßt auch auf seine Schöpfungen. Denn gerade darin liegt seine Bedeutung für die Fortbildung der Rauch'schen Traditionen, daß er dem vorwiegend realistischen Zuge dieser Schule durch seine idealen Tendenzen ein wirksames Korrektiv entgegensetzte.

Am 22. Mai v. J. wurde Gustav Bläser auf dem Dorotheenstädtischen Kirchhofe zu Berlin beerdigt. An demselben Tage hatte er vor 40 Jahren das elterliche Haus in Köln verlassen, um in das Atelier Rauch's einzutreten. Er ruht unter den berühmten Todten, mit welchen er gelebt. Rauch, Schinkel und Stüler haben auf demselben Friedhofe ihre Ruhestätte gefunden.

A. R.

Zur Kunstgeschichte Nürnbergs.

Es ist eine auffallende Thatsache, daß die Kunstgeschichte Nürnberg's streng wissenschaftlich noch so wenig erforscht ist. Die Namen der hervorragendsten Künstler dieser Stadt, eines Wolgemuth, Dürer, Adam Kraft, Veit Stoß, Peter Vischer, der Kleinmeister 2c. sind in Jedermanns Munde; die Arbeiten derselben sind meist leicht zugänglich, werden zum Theil eifrig gesammelt. Aber die Kenntniß der eigentlichen Kunstgeschichte erstreckt sich nur wenig weiter als über das, was Neudörffer und Doppelmayr berichten. R. v. Retberg's sehr fleißiges und verdienstvolles Werk „Nürnberg's Kunstleben“ ist noch immer das einzige Nachschlagebuch, in welchem man sich Rath zu holen pflegt. Und doch ist dasselbe seit seinem Erscheinen durch die in den letzten zwanzig Jahren angestellten Forschungen vielfach überholt worden. Zudem verlangt man heute in der Art der Behandlung mit vollem Rechte mehr, als Retberg seiner Zeit bieten konnte, vor Allem ein Zurückgehen auf die ersten Quellen und kritische Vergleichung derselben mit den erhaltenen Kunstdenkmälern.

Bevor wir an die Herstellung einer wissenschaftlich begründeten Kunstgeschichte von Nürnberg gehen können, für welche, als einen sehr wesentlichen Theil der Geschichte der deutschen Kunst, besonders im sechzehnten Jahrhunderte, die ganze gebildete Welt ein lebhaftes Interesse hegt, sind noch manche unerläßliche Vorarbeiten zu machen.

Dazu gehört vor Allem ein kritisches Sammeln möglichst aller überlieferten historischen Nachrichten und eine kritisch-analytische Untersuchung der erhaltenen Baudenkmäler, d. h. eine kritische Vergleichung der überlieferten schriftlichen Nachrichten über dieselben mit den noch vorhandenen Bautheilen.

In einzelnen Notizen aus dem Nürnberger Archive haben M. M. Mayer und J. Baader manches brauchbare Material publicirt. Anders hat Lochner, der genaueste Kenner der Geschichte Nürnberg's, in seinen verschiedenen, leider sehr zerstreut gedruckten Arbeiten mitgetheilt. Ein treffliches Hülfsmittel ist auch die Hegel'sche Ausgabe der Nürnberger Chroniken, welche jetzt in fünf Bänden vollendet vorliegt. Eine im hohen Grade wünschenswerthe kritische Ausgabe von Neudörffer's Nachrichten über Nürnberger Künstler vom Jahre 1546 wird Lochner für Eitelberger's „Quellenschriften“ besorgen. Die Fortsetzung dazu, d. h. die in Sandrart's großem Werke enthaltenen Nachrichten zur Geschichte der Nürnberger Künstler hat A. Woltmann zu bearbeiten versprochen.

Mit der Untersuchung der erhaltenen Baudenkmäler mit Bezug auf ihre ursprüngliche Anlage und ihre allmählichen Veränderungen ist R. Bergau seit mehreren Jahren beschäftigt. Er wird die bedeutendsten Bauwerke, die mittelalterliche Befestigung, die Kirchen, das Rathhaus, die Privat-Architektur, die Brunnen 2c. in einzelnen Monographien darstellen. Ein Anfang dazu ist seine Schrift über den schönen Brunnen (Vergl. Bd. VII, S. 95 der Zeitschrift f. b. K.).

Ferner gebrauchen wir Biographien der bedeutendsten Nürnberger Künstler. Ueber Wolgemuth wissen wir noch sehr wenig Sicheres. Mit Dürer ist M. Thausing seit Jahren beschäftigt. Seinem Werke sieht man mit Spannung entgegen. Ein kritisches Verzeichniß der Kupferstiche und Holzschnitte Dürer's hat R. v. Retberg geliefert. Ein kritisches Verzeichniß seiner Gemälde und Handzeichnungen ist dringend nothwendig und seit allgemeiner Anwendung der Photographie für Zwecke der Kunstforschung nicht mehr so schwierig wie früher. Adam Krafft ist von Fr. Wanderer in erschöpfender Weise dargestellt. Mit einer Monographie über W. Jamitzer, von dem man bisher eigentlich nichts Anderes als den Merkel'schen Tafelaufsatz kannte, ist R. Bergau beschäftigt. Ueber P. Vischer gehen die Ansichten noch weit auseinander. Die Einen halten ihn für einen großen Künstler, die Andern im Wesentlichen nur für einen Gießer. Es fehlt zur Entscheidung dieser Frage noch an einer Zusammenstellung aller ihm zugeschriebenen Werke in Gyps-Abgüssen und Photographien, auf Grund deren ein vergleichendes Studium möglich wird. Die erstere wird von dem Germanischen Museum vorbereitet; die letztere (mit Text von W. Lübke) hat die Soldan'sche Verlagshandlung begonnen. Sehr viel brauchbares Material zur Kenntniß der Künstler zweiten und dritten Ranges erwarten wir auch von den

Arbeiten, welche für J. Meyer's Künstler-Lexikon unternommen werden.

Endgiltige Urtheile über die Nürnberger Kunsthandwerker sind erst möglich, wenn die älteren Ornamentstiche durch getreue Vervielfältigungen besser zugänglich und die Schätze der europäischen Kunstkammern und kunstgewerblichen Museen in noch höherem Maße, als bis jetzt geschehen, in Photographien dargestellt sein werden.

Das Material für alle diese Arbeiten ist leider nicht nur in Nürnberg allein zu suchen, sondern ist über die ganze gebildete Welt zerstreut. Vieles ist noch erst zu entdecken; Manches muß mit großer Mühe gesucht werden. Große Erleichterungen verdankt man freilich den immer stärker anwachsenden Sammlungen des Germanischen Museums, in mancher Beziehung auch der Nürnberger Stadt-Bibliothek und dem Besitze einiger Privat-Sammler.

Sind alle diese Vorstudien erledigt, daran sich freilich noch manche schwierige Spezial-Untersuchung über benachbarte Gebiete und verwandte Branchen, namentlich auch die Untersuchung über Herkunft und Wichtigkeit der Einflüsse von auswärts anschließen wird, so ist eine übersichtliche Zusammenstellung leicht zu machen und wird eine dankbare Aufgabe sein. Nach Lösung dieser Aufgabe erst wird man den großen, weittragenden Einfluß der Nürnberger Künstler nach allen Seiten, die hohe Bedeutung Nürnberg's für die künstlerische Entwickelung der gesammten deutschen Kunst mit voller Klarheit erkennen und würdigen können. R. B.

Kunstliteratur.

* **Die „Kleinen Schriften" von G. F. Waagen** sind soeben bei Ebner und Seubert in Stuttgart erschienen. Das Buch, herausgegeben von Alfred Woltmann unter Mithülfe von Carl von Lützow und Bruno Meyer, enthält keine vollständige Sammlung einzelner Aufsätze, sondern nur sieben ausgewählte kunstwissenschaftliche Studien, meist Künstlerbiographieen. Die Herausgeber haben durch sorgfältige Anmerkungen diese Arbeiten mit dem gegenwärtigen Stande der wissenschaftlichen Forschung in Einklang zu setzen gesucht. Als besonders werthvoll seien namentlich die Aufsätze über Lionardo da Vinci, Rubens und Schinkel hervorgehoben. Eine vorausgehende biographische Skizze von A. Woltmann schildert den Mann und seine Wirksamkeit mit der Wärme eines aufrichtig ergebenen Freundes und Schülers, aber mit unparteiischem Urtheil und enthält manches dankenswerthe Material zur Geschichte des Berliner Museums. Waagen's Bildniß in trefflicher Radirung von J. Klaus ist dem Buche beigegeben, das ein würdiges literarisches Denkmal des hochverdienten Kunstgelehrten ist.

Nekrolog.

B. **Ernst Müller**, Bildhauer in Düsseldorf, starb daselbst im evangelischen Krankenhause am 20. April im Alter von zwei und fünfzig Jahren. Er war in Göttingen geboren, empfing seine künstlerische Ausbildung bei Henschel in Kassel, mit dem er 1844 nach Rom ging, wo er mehrere Jahre blieb, und lebte dann längere Zeit in München. Von seinen Arbeiten, deren Stoffe er hauptsächlich der nordischen Mythologie entnahm, fanden die Gruppe der drei Nornen und eine Vase mit Reliefdarstellungen aus der Edda (im Besitz des Herrn von Schack in München) verdienten Beifall. Im Allgemeinen aber wurde seinem Schaffen nur geringe Theilnahme gezollt, weil die von ihm behandelten Stoffe dem größeren Publikum zu fremd waren. 1860 ging Müller nach Paris und dann nach Brüssel, wo er sein Leben kümmerlich durch Steinhauerarbeiten fristete. Später kam er nach Köln und Bonn und führte dort verschiedene hübsche Porträtmedaillons aus. In den letzten Jahren lebte er in Düsseldorf, wo er sich der Malerei zuwenden wollte. Als er aber auch darin keinen Erfolg sah, schrieb er Kunstberichte für verschiedene geachtete Blätter, wie die Kölnische Zeitung u. a., die mit Interesse gelesen wurden. Müller war ein hochbegabter Mann von umfassender Bildung, gewandt im Skizziren, aber etwas unstät und ohne Ausdauer. Er arbeitete mehr mit dem Geist als mit der Hand und hat leider nicht das geleistet, was man bei seinen Anlagen hätte erwarten können. Ein sanfter Tod befreite ihn von jahrelangen Leiden.

Konkurrenzen.

B. **Konkurrenz um den Düsseldorfer Theatervorhang.** Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen hatte am 15. Februar eine Konkurrenz ausgeschrieben für Düsseldorfer Künstler, betreffend die Herstellung eines Vorhangs für das neue Stadttheater in Düsseldorf, welches Professor Ernst Giese aus Dresden erbaut und welches nunmehr beinahe vollendet ist. Für die Ausführung waren 6000 Mark ausgesetzt und für die beiden nächstbesten Entwürfe Preise von 450 und 300 Mark. Nachdem der Ablieferungstermin verstrichen, waren nun die eingelaufenen Skizzen acht Tage öffentlich ausgestellt und übten eine große Anziehungskraft auf Künstler und Publikum. Die Betheiligung an der Konkurrenz war dagegen eine wider Erwarten geringe. Es hatten nur acht Künstler Skizzen eingesandt, denn ein trefflicher Entwurf aus dem Nachlasse des allzufrühe gestorbenen Theodor Mintrop, der mit ausgestellt war, konnte füglich nicht in Betracht kommen, weil er für diesen Zweck hätte Aenderungen erfahren und von fremden Händen ausgeführt werden müssen. Adolf Schmitz, der Maler des Kölner Theatervorhangs, C. Bertling und verschiedene Andere, die man unter den Bewerbern zu finden dachte, waren nicht vertreten. H. Wislicenus hatte einen sehr großen Entwurf eingesandt, auf dem die Hauptgruppe, die dramatische Poesie auf einem von zwei Schimmeln gezogenen Wagen, welche der Welt den Spiegel vorhält, mit seinem preisgekrönten Plan in Dresden identisch war. In einem Friese unter dem Hauptbild stellte er die Gestalten aus den berühmtesten Bühnenwerken dar und auch die Medaillonporträts hervorragender Dichter und Komponisten befanden sich in der Umrahmung des Ganzen. Der Künstler wollte unserm Dafürhalten nach zu viel bieten und bedachte auch gleich mehreren der andern Konkurrenten nicht, daß auf dem Düsseldorfer Theater auch Possen, Volksstücke, Spielopern und dergl. gegeben werden, zu denen ein allzu gedankenreich und erhaben geplanter Vorhang kaum passen würde. In größern Städten, wo jedes Genre sein bestimmtes Theater hat, ist dies etwas anderes. Hier aber, wo nur ein Schauspielhaus besteht, das allen Richtungen genügen soll, muß auch der Vorhang demgemäß nur allgemein Entsprechendes zur Anschauung bringen. Hierin schien uns ein trefflich gezeichneter Entwurf nebst zwei schön kolorirten Farbenskizzen mit dem Motto: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" ganz das Richtige zu treffen; das einstimmige Urtheil des Publikums war der gleichen Ansicht. Hier fährt Apollo auf einem von vier Schimmeln gezogenen Wagen, von Musen und Genien begleitet, und in symbolischen Gruppen wird das tragische wie das heitere Element angedeutet, während die ganze Stimmung einen festlich-freudigen Eindruck macht, der sich in dem hell erleuchteten Theater noch steigern dürfte. Der Ausschuß des Kunstvereins, der am 25. April zusammentrat, hat diesen Entwurf denn auch mit vierzehn gegen sieben Stimmen zur Ausführung bestimmt. Bei Eröffnung des Couverts ergab sich als Urheber der Maler Ernst Hartmann, welcher vor einigen Jahren von Stuttgart nach Düsseldorf übergesiedelt ist. Derselbe wird die Arbeit nun gleich beginnen, die bis zum 1. Oktober bereits vollendet sein muß. Jene sieben Stimmen fielen auf eine Skizze von

W. Simmler, deren Ausführung auch in vielfacher Hinsicht empfehlenswerth erschien. Dieselbe bestach vornehmlich durch eine wunderbar leuchtende Farbe und glänzende Gesammtwirkung. Sie zeigt die Göttin der Kunst, die auf einem von Schwänen gezogenen Wagen dahinfährt. Genien, welche Blumen und Kränze ausstreuen, umschweben sie. Die Hauptfigur erschien uns zu balletmäßig, die Schwäne viel zu dominirend und auch die Borten, Trodbeln und Franzen zu mächtig im Verhältniß zu den Figuren, die doch immerhin das meiste Interesse beanspruchen sollen. Diese Skizze erhielt die erste Prämie, während die zweite Prämie einem Entwurf von Fritz Röber zuerkannt wurde, der jedenfalls von sehr beachtungswerthem Talent zeugte, für die Ausführung aber durchaus ungeeignet gewesen wäre, da er in Stil, Auffassung und Farbe einen viel zu ernsten Charakter trägt und bei heitern Stücken durchaus nicht gepaßt hätte.

Kunstvereine.

Die Verbindung für historische Kunst wird in der zweiten Hälfte des September ihre fünfzehnte Hauptversammlung zu Stuttgart haben und ladet die Künstler des historischen Faches ein, fertige Geschichtsbilder oder Entwürfe zu derselben einzusenden. Die Verbindung hat 50,000 Mark zu Ankäufen und Bestellungen zu verwenden. Der Tag der Eröffnung der Versammlung und die nähere Bestimmung über die Einsendung werden später veröffentlicht werden. Der Geschäftsführer, Schulrath Looff in Langensalza, ist bereit, weitere Auskunft zu geben.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Düsseldorf. Ein großes Bild von Andreas Achenbach erregte kürzlich in der Ausstellung von E. Schulte allgemeines Aufsehen. Es bringt im Motiv von Blankenberghe zur Anschauung. Der Horizont ist sehr hoch und gewährt dem Betrachter eine weite Uebersicht. Ein heftiges Gewitter ist vorübergezogen, das die ganze Gegend gründlich durchnäßt hat. Die Sonne leuchtet wieder hell und breitet einen wundersamen Glanz über die nassen Dächer und Wege, und diese Lichtspiegelung ist es hauptsächlich, die der Künstler darzustellen beabsichtigt hat. Die beschränkten Mittel der Farbe erweisen sich indessen dafür nicht ausreichend, und so wirkt der Effekt nicht mit voller Wahrheit. Das stark aufgetragene Weiß auf den Dächern erscheint zu körperlich, man möchte es eher für Schnee als für Lichtreflex halten und so kommt es, daß im Publikum die sonderbarsten Ansichten darüber laut werden. Im Uebrigen bietet das Gemälde eine Fülle der interessantesten Einzelheiten und verräth überall die Hand des Meisters, der sich aber in der Hauptsache doch zu viel zugetraut hat. Es giebt in der Natur manche Wirkungen, die nicht darstellbar sind, dies sollten alle Künstler wohl bedenken! — Ein kleines Meisterwerk stellte F. Fagerlin aus. Dasselbe schildert mit ergreifender Wahrheit den Moment, wo der Arzt der Gattin eines Kranken, den wir im Hintergrund im Bette liegen sehen, die Mittheilung macht, daß keine Hoffnung mehr vorhanden sei. Verzweiflungsvoller Schmerz äußert sich in den Zügen und der ganzen Haltung des jungen Weibes, ängstlich schmiegt sich das Kind an sie und die alte Nachbarin steht mit sorgenvoll theilnehmender Miene zur Seite. Am wenigsten gelungen ist wohl die Figur des Arztes, der ruhig am Tische sitzt und in seiner Charakteristik nicht so trefflich ausgesprochen erscheint, wie die der beiden Frauen. Das Kostüm ist, wie immer bei Fagerlin, das der holländischen Küstenbewohner. Zeichnung, Farbe und gründlichste Durchbildung machen das Bild zu einem Kabinetstück von seltenem Werth.

E. v. H. Kunstausstellungen in Augsburg. In den schönen Räumen des Augsburger Kunstvereins sind durch das verdienstliche Wirken seines Vorstandes, des Fürsten Fugger-Babenhausen, zwei außerordentliche Kunst-Ausstellungen vom 10. bis 17. Januar und 11. bis 19. April d. J. von jenen Gemälden veranstaltet worden, die sich im Augsburger Privatbesitz befinden. Beide Ausstellungen, denen sich noch eine dritte anschließen wird, lieferten bei umfangreicher Betheiligung den überraschenden Beweis, daß in dem scheinbar nur von Handel und Industrie beherrschten Augsburg die Pflege der Kunst nicht vernachläßigt wird, indem bei nahezu 200 Bildern nur ein sehr kleiner Theil Kunstvereins-Gewinnste waren. Die übrigen dagegen wurden käuflich und mit gutem Geschmacke erworben. Namen wie Rottmann, Ezdorf, Bürkel, Heidecker, Enhuber, Neher, Friedrich und Ludwig Voltz, Zwengauer, Steffan 2c. glänzten unter den ausgestellten Gemälden. Bamberger war durch einige seiner schönsten spanischen Landschaften, Eberle durch sein bekanntes Bild, „Ein Schäfer mit seiner Heerde vom Gewitter überrascht", und Schütz durch seinen „Kindergottesdienst" vertreten. Von Albr. Adam sahen wir ein tiefempfundenes Bild, aus seiner spätern Zeit stammend, „Tod eines bayerischen Obersten in der Schlacht bei Borodino"; von Fr. Adam, „Pferde von Löwen überfallen". Anton Hausch, den wir früher schon durch zwei Folgen seiner genialen Skizzen im hiesigen Vereine kennen lernten, erfreute uns mit mehreren reizend ausgeführten Landschaften, unter welchen wir den „Traunsee" besonders hervorheben möchten. Ebenso sind zwei bedeutende Schlachtenbilder zu nennen, die im Auftrage des verst. Generals Frh. v. Hartmann angefertigt wurden: „Große Batterie des II. bayer. Armeekorps bei Sedan", von H. Lang, und „Einnahme der Redoute von Chatillon vor Paris" von G. Bleibtreu: Bilder, bei welchen sowohl Vorwurf als auch meisterliche Ausführung gleiche Anziehungskraft auf die Beschauer übten. Von C. Heinel war, außer einigen Landschaften, ein Genrebild, „Der Kampf um die Nudel" ausgestellt; so trefflich auch seine Landschaften sind, so müssen wir doch heute wieder bedauern, daß er das Genrefach ganz verlassen hat. Ein kleines Architekturbild, „Der Glockenthurm von Schwäb. Gmünd" von M. Bögler erinnerte uns an diesen leider zu früh verstorbenen Künstler, welcher seinem Meister Neher so nahe kam und gewiß noch Bedeutendes geleistet hätte. Erfreulich darf es auch für Augsburg sein, daß von einheimischen Künstlern Treffliches ausgestellt wurde, wie von Prof. Geyer, dem bekannten Meister des „concilium medicum", unter andern Bildern „Wallensteins Lager", von Frau Koch-Girl mehrere Genrebilder und Porträts, von Ferd. Wagner die Porträts des Fürsten und der Fürstin Fugger-Babenhausen, von Hundertpfund „Eine sterbende Jungfrau" und von C. F. Mayer drei seiner geschätzten Architekturbilder. Es folgten noch mehrere von Baurath Leybold entworfene und gezeichnete Situationspläne und Ansichten von Neubauten, die auf dem ehemaligen Stadtpflegeranger ausgeführt, ein interessantes Bild von dem Charakter der jetzigen Stadtvergrößerung gaben. Von verstorbenen Augsburger Künstlern erwähnen wir noch: Porträts von C. Zimmermann, früherem Prof. der Augsb. Kunstschule, „Begegnung mit Indianern" von M. Rugendas, ein Bild, das durch seinen fremdartigen Zauber uns wie ein Freiligrath'sches Gedicht fesselte; endlich Porträts von M. Veit, früherem Prof. an der Augsb. Kunstschule, welcher bei strengerer künstlerischer Thätigkeit jedenfalls noch Hervorragenderes geschaffen haben würde. Namentlich ist das Porträt eines Herrn Schöppler von solch außerordentlicher Durchbildung und Naturwahrheit, daß es nach nahezu vier Jahrzehnten neben der modernen Technik noch in vollster Kraft besteht und hervorleuchtet. Befremdend ist es, wie jetzt die Landschaftsmalerei alle andern Richtungen überwiegt und wie selten uns noch ein gutes Genrebild geboten wird. Um so werthvoller sind derartige Ausstellungen zu schätzen, in denen wie hier eine reiche Auswahl von Kunstschätzen, darunter manche, die von den Ateliers gleich in Privatbesitz wanderten, der öffentlichen Besichtigung und Besprechung geboten wurden. — Bei dieser Gelegenheit sei noch ein Uebelstand erwähnt, daß, wie es bei manchen Kunstvereinen der Fall ist, angekaufte Bilder vor der Verlosung gewöhnlich noch von Vereinsdienern oder Personen, die von einer sachgemäßen Behandlung der Gemälde nichts verstehen, gefirnißt werden, ohne daß diese Rücksicht darauf nehmen, ob schon ein alter Firniß oder Eiweißüberzug auf dem Bilde lag. Die Folge ist dann natürlich Nachdunklung und Entstehung von Rissen, wie wir es leider an dem schon erwähnten Gemälde von Eberle zu beklagen haben.

Vermischte Nachrichten.

Museumsbau in Schwerin. Die Mecklenb. Zeitg. vom 26. April schreibt: „Seit gestern sind fünf Entwürfe des Herrn Hofbauraths Willebrand zum Museum am Alten Garten in der Großherzoglichen Gemäldegalerie ausgestellt, von denen

der letzte, in diesem Jahre entstandene, zur Ausführung bestimmt ward. Man hofft, daß die derselben bisher entgegenstehenden Schwierigkeiten bald gehoben werden, und die Inschrift: „Den bildenden Künsten 1877" deutet das Jahr an, in welchem der neue Musentempel die vorhandenen Großherzoglichen Kunstschätze vereinigen soll. Durch diesen großartigen Bau wird denselben ein sicheres und ihrer würdiges Asyl bereitet und zugleich die Umgebung des Schlosses durch eine letzte abschließende Zierde harmonisch gestaltet werden. Schwerin und das ganze Land haben sich zu diesem Unternehmen Glück zu wünschen; wir begrüßen daher seine beschleunigte Vollendung um so mehr, als der Willebrand'sche Entwurf uns wirklich ein monumentales Gebäude in sog. griechischer Renaissance von edlen und einfachen geradlinigen Formen und glücklichen Verhältnissen verspricht. Die nach dem Alten Garten gerichtete Façade desselben theilt sich der Länge und Höhe nach in drei Theile; der erstern nach zerfällt es in einen Mittelbau, der das von sechs ionischen Säulen getragene, über dem Keller- und Untergeschoß emporsteigende tempelartige Portal enthält, und zwei Seitentheile, die in jedem der drei Geschosse je fünf breite Fenster zeigen, zwischen deren oberen Büsten Platz finden. Zum Portal führt zunächst eine an jeder Seite mit zwei Laternen besetzte Rampe, dann aber eine Freitreppe in der Breite von 50 Fuß empor, die weiter oben schmäler wird. Unter der Treppe ist eine Durchfahrt, welche durch eine mittlere Thür den Zugang zu den untern Räumen gestattet, in denen links die Sammlungen des Antiquariums in zwei Geschossen, rechts die Statuen Aufstellung finden sollen, während ein halbkreisförmig nach hinten vorspringender Bau als Lese- und Bibliothekzimmer zu dienen hat. Von dem Vestibül dieses Geschosses führen hinten links und rechts offene Wendeltreppen in das obere Vestibül hinter den Säulen, und von diesem aus geht rechts vorne eine dritte Wendeltreppe unter das Dach, wo Platz für Malerateliers mit Oberlicht vorhanden ist. In dem obern Vestibül werden zu den Seiten der dreigetheilten Eingangsthüre je eine antike Bildsäule aufzustellen sein. Auch auf den obern Ecken des Baues finden Figuren Platz, desgleichen zwei Dreifüße auf dem höheren Mittelbau hinter der Tempelfaçade. Die obern Fenster werden im Verhältniß zu den Sälen, die sie beleuchten, und in denen Gemälde aufgehängt werden sollen, sehr hoch angebracht werden, um auch nach vorne eine Art Oberlicht zu erzielen, wie solches in den Sälen nach hinten und in dem längs des Sees laufenden Flügelbau direkt vom Dach her eingeführt wird. Es bleibt daher zwischen den Fenstern des obern und untern Geschosses ein beträchtlicher Raum, der zur Aufnahme bildlichen Schmuckes bestimmt ward. Es ist noch ungewiß, ob dieser durch fortlaufende halberhabene Bildwerke in Stein, Terrakotten in Luca della Robbia's Art oder endlich durch einfache Sgraffitti ausgeführt werden wird. Auch die Fronte nach der Seeseite hin wird Gelegenheit zu einer gleichen Verzierung bieten. In dem Saale dieses Flügels sollen die Bilder der italienischen und spanischen Schule untergebracht werden, die Niederländer und Deutschen werden die mittleren Räumlichkeiten einnehmen, die ältesten Bilder, die sog. Inkunabeln, kommen in die Halbrotunde und die Kopien in die kleineren Zimmer rechts nach dem See zu. — Gegen Feuersgefahr wird das mit Ausnahme der Sandsteinsäulen in Backsteinbau mit Kalkbewurf auszuführende Gebäude durch eine Doppelmauer nach der Theaterseite und eiserne Rollfensterladen nach dem Altengarten zu geschützt werden; seine freie Lage und die Nähe des Wassers läßt überdem jede Gefahr als verschwindend gering erscheinen. Die Fundamente, welche früher hier für einen Schloßbau gelegt wurden, können zum Theil benutzt werden, nur wird das Museum etwa 15 Fuß weiter von der Annastraße zurückbleiben als das Fundament auf dieser Seite. — Auch die früheren Pläne, welche je nach der Aufgabe, ein Museum allein oder in Vereinigung mit dem Antiquarium oder der Bibliothek zu entwerfen, mannigfach verändert wurden, verfehlen nicht, auch jetzt noch großes künstlerisches Interesse zu erregen."

Vom Kunstmarkt.

* Das Museum Minutoli in Liegnitz. Die Auflösung des bekannten Instituts der Vorbilder-Sammlung zur Beförderung des Kunstgewerbes und der Kunst ist nunmehr definitiv beschlossen, nachdem Frhr. v. Minutoli sich schon vor längerer Zeit auf seinen Besitz in der Lausitz zurückgezogen hat. Dem Vernehmen nach sind die Sammlungen zum Verkaufe aus freier Hand bestimmt, und zwar schon in allernächster Zeit, da ein Bau in den Museumslokalitäten bereits im Juni begonnen werden soll.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. Oesterr.-Museums. No. 116.
Ausstellung der kunstgewerblichen Fachschulen. — Die Gewerbemuseen in den Kronländern Oesterreichs. — Ueber den gegenwärtigen Stand der Vorarbeiten für die Aufstellung der kais. Gemäldegalerie im neuen Hofmuseum, von Ed. v. Engerth.

Das Kunsthandwerk. No. 9.
Plafond- und Wandmalereien aus Schloss Trausnitz. XVI. Jahrh. — Werkzeuge, XVI. Jahrh., aus dem kunsthistor. Museum in Dresden. — Trinkgeschirre XVI. u. XVII. Jahrh., aus dem k. bayr. Nationalmuseum in München. — Consolen, XVI. Jahrh., Frankfurt a/M. — Thorbogenfüllungen um 1700, in Zürich. — Majolikaschüssel, XVI. Jahrh.

Kunstkronijk. No. 5 u. 6.
Joseph Israels (Mit Abbild.) — Corot, von Vosmaer. — Eene wandeling door het Antwerpsche museum, von M. Roosjes (Forts.) — Matthys Maris, von J. Gram (Mit Abbild.)

The Academy. No. 156.
Art books. — The water-colour Institute, von W. M. Rossetti II. — Art sales.

Journal des Beaux-arts. No. 8.
L'enfant de Bruges. — Vente Wappers. — Collection de gravures De Lamotte-Fouquet à Cologne.

L'Art. No. 18.
Japonisme, histoire de la poétesse Ko Mati, von Ph. Burty (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, von P. Leroi. — H. Holbein le jeune, von A. Genevay (Mit Abbild.) — Drei Kunstbeilagen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

21. Mai



Nr 32.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

II.

Daß die Porträts auf der diesmaligen Jahresausstellung eine herrschende Stellung einnehmen, ist ein Mangel der Ausstellung und zugleich ein Verdienst Franz Lenbach's, der mit den sieben, von ihm ausgestellten Bildnissen wohl noch auf einer bedeutenderen Ausstellung, als auf dieser, ein ganz hervorragendes Interesse für seine Leistungen beanspruchen dürfte. Man braucht nicht unbedingt auf die Lenbach'sche Kunstweise zu schwören, um zugeben zu können, daß er eine in der modernen deutschen Kunstentwickelung einzig dastehende Erscheinung ist, die mit einem imponirenden Nachdruck, mit einer geradezu zwingenden geistigen Wucht aufzutreten vermag. Es mag Manches krankhaft erscheinen an diesen Bildnissen, in ihrem Kerne sind sie gesund, wie die Intentionen kerngesund sind, aus welchen heraus sie geschaffen wurden. Ein frei erfindender schaffender Geist ist Lenbach nicht; seit Jahr und Tag, vielleicht seit seiner gährenden Jugendzeit, in welcher fast jeder Künstler des ihm gesteckten Zieles unbewußt bald da, bald dort sucht und im Zweifel über sich selbst umhertastet, hat er kein Bild komponirt. Die Werke, die seinen Namen zuerst berühmt gemacht haben, sind Kopien, wie sie allerdings vollendeter und mit treuerem Eingehen in die Eigenthümlichkeiten der großen Vorbilder vielleicht niemals geschaffen worden sind. Diese liebevolle Versenkung in die Weise der alten Meister ward ihm zum Segen, als er sich später ausschließlich der Bildnißmalerei zuwandte. Man kann nicht sagen, daß er ein Imitator, noch weniger, daß er ein Eklektiker sei; er sieht mit eigenen Augen, nur die Kunst des Sehens hat er von den Alten gelernt. Wie er früher die Bilder eines Giorgione, Tizian oder Velasquez kopirte, so kopirt er jetzt die Individuen, die er zu malen hat; wie er sich dort nicht mit dem äußerlichen Nachpinseln begnügte, sondern die Seelen der Bilder mitmalte, so malt er auch hier nicht nur die leere Form, sondern auch den Geist, der diese belebt. In der malerischen Anordnung seiner Bildnisse, in der Behandlung des Getheils (ich acceptire den sinnigen Vorschlag eines Kollegen, „Detail" durch „Getheil" zu ersetzen) mag er leicht von Anderen übertroffen werden, in der Hauptsache, in seiner Fähigkeit, eine ganze, volle Individualität bei ihrem Kern zu fassen, sie rein herauszuschälen, daß sie mit frappirender Klarheit vor den Beschauer hintrete, darin braucht er vor keinem seiner Zeitgenossenschaft die Waffen zu strecken. Sein Gebiet ist eng umgränzt, allein innerhalb dieser engen Gränzen ist seine Kraft eine erstaunliche, und es zeigt von weiser, künstlerischer Einsicht, daß er über diese Gränzen nicht hinausstrebt. Das Menschenangesicht als Spiegel der Seele ist ihm das wichtigste, aber auch das einzige Problem; in dieses versenkt er sich mit einem Ernste, der in seinem heißen Ringen und Mühen etwas Leidenschaftliches an sich hat. Hat er dieses Problem gelöst, so ist seine Spannung geschwunden, sein Interesse, vielleicht auch seine Kraft gelähmt. Der Kopf ist einmal da, das Andere mag gehen oder stehen, wie es will. Die Hauptsache ist fertig, der Rest — für ihn ist's ein „schäbiger" Rest, um welchen sich zu mühen es nicht verlohnt. So kommt es, daß man vor einem Lenbach'schen Bildnisse eher von einem vollendeten Werke, als

von einem fertigen sprechen kann. Gewandung, Hände, kurz Alles, was noch sonst bei einem Porträt mitzusprechen hätte, ist flüchtig und breit, gleichsam nur andeutungsweise hingestrichen, meist bis zur Unkenntlichkeit abgetont. Es ist, als hätte der Künstler gefürchtet, daß irgend etwas davon bei etwas sorgfältigerer Behandlung in ungelegene Konkurrenz mit der Hauptsache treten könnte. Mag man sich nun auch dabei begnügen, eine Individualität durch einen sprechenden Kopf versinnlicht sich gegenüber zu sehen, und abstrahiren von dem keineswegs unberechtigten Wunsche, auch die Kleider, die doch sonst Leute machen, etwas deutlicher sehen zu können, so wird man sich doch des Staunens darüber nicht erwehren können, wie ein so eminenter Psychologe es konsequent übersehen kann, möge er es nun vergessen oder absichtlich ignoriren, daß es doch auch eine Psychologie der Hände giebt, die gar wohl geeignet ist ein charakteristisches Licht auf die ganze Persönlichkeit zu werfen. Daß die alten Meister großes Gewicht auf die Hände legten, sei gar nicht erwähnt, will aber einer sehen, wie auch ein moderner Meister sich diese Hilfs-Psychologie zu Nutze macht, so sehe er darauf hin Passini's bewunderungswürdiges Werk „Domherren im Chor" in der Berliner National-Galerie an, oder auch nur Eines oder das Andere der Matejko'schen Bildnisse, die im Uebrigen manchmal allerdings recht herzlich geschmacklos sein können.

Neben Lenbach ist es zunächst Viktor Tilgner, dem das Porträtfach seine dominirende Stellung im Künstlerhause zu danken hat. Obschon wir es hier mit plastischen Kunstwerken zu thun haben, so glaube ich dieser zehn Porträtbüsten umsomehr Erwähnung thun zu können, als sich hierzu später keine Gelegenheit mehr finden dürfte, da die Plastik, abgesehen von dem aus der früheren Ausstellung zurückgebliebenen und hier bereits besprochenen, großen Entwurfe zu einem Maria-Theresiendenkmal, außer den Tilgner'schen Büsten fast keine nennenswerthe Vertretung gefunden hat. Von diesen Büsten sind einige, namentlich die in Marmor ausgeführten von den Damen Wolter, Worms und Pollak von der Weltausstellung her bekannt, wo sie vorerst allerdings nur in Gypsabgüssen zu sehen waren. Diesen gegenüber bezeichnen die neueren Arbeiten, so insbesondere die Büsten der Professoren Hebra, Skoda und Oppolzer einen beträchtlichen Fortschritt. Es ist fraglich, ob Tilgner's Begabung zu so rascher und glänzender Entfaltung gelangt wäre, wenn ihm nicht von dem vor einigen Jahren nach Wien eingewanderten Franzosen Deloye eine so tiefgehende Anregung geboten worden wäre. Die mächtige Aneiferung, die ihm ward, schlug ihm, da er sich die Eigenthümlichkeit seines Wesens zu bewahren wußte, zum Heile aus. Heute steht er in seinem Fache fast ebenbürtig neben Deloye, und eine solche Stellung wäre ihm unmöglich gewesen einzunehmen, wenn er sich auf's Imitiren verlegt hätte. Die Büsten zeichnen sich alle durch scharfe, geistvolle Charakteristik, durch eine elegante, alle Hindernisse scheinbar spielend überwältigende Technik, und endlich durch geschmackvolles dekoratives Arrangement aus.

Canon, der routinirteste Eklektiker unserer Tage hat mit einem weiblichen Porträt einen großen Erfolg errungen, zumeist darum, weil er bei diesem kein Anlehen von alten Meistern gemacht, sondern es ganz aus eigenen Mitteln, mit welchen ihn Mutter Natur reich genug bedacht, bestritten hat. Dieser liebenswürdige Frauenkopf besteht die Feuerprobe neben den Lenbach'schen Bildnissen vermöge seiner gediegenen Färbung, vermöge des edlen, ausgeglichenen Vortrages, vermöge der ganzen künstlerischen Anordnung. Auch Felix hält sich mit Ehren mit den von ihm gelieferten Porträts in so gefährlicher Nachbarschaft. Felix produzirt langsam, und, wie es scheint, nicht ohne Anstrengung, die ihm strenge Selbstprüfung aufzuerlegen scheint. Felix hat sich noch auf keinem Rückschritte ertappen lassen; er erscheint nur selten vor der Oeffentlichkeit; thut er es aber, so hat man ihn regelmäßig zu einem Fortschritte zu beglückwünschen.

Sehr beachtenswerthe Arbeiten im Porträtfache hat die ungarische Gräfin Nemes gesandt. Ihr dürfte man huldigen, auch wenn sie weder dem schönen Geschlechte, noch dem hohen Adel angehören würde. Sie ist jetzt schon die Jacquemart der Ungarn, was an sich freilich nur ein relatives Verdienst ist, allein sie hat das Zeug in sich, auch mehr zu werden. Wo sie sich ihre äußerst solide und durch und durch künstlerische Technik erworben hat, ist mir nicht bekannt; dagegen könnte ihr leicht Jemand sagen, in welcher Schule sie sich die Messerspitze voll Geschmack noch erwerben könnte, welche an ihren Bildern, so reich sie auch an sonstigen Vorzügen sein mögen, fehlt. Der Vollständigkeii halber erwähne ich noch ein sehr wirkungsvoll arrangirtes Porträt einer russischen Fürstin in ganzer Figur von J. Fux und die im Auftrage des k. k. Unterrichtsministeriums angefertigten Professoren-Porträts von George-Mayer, Aigner, Noltsch und Vita.

Die große Menge der schlecht und recht fertig gebrachten landläufigen Porträts, die außer diesen noch die Säle füllen, sind wie sie zu sein pflegen. Zu besonderen Bemerkungen bieten sie keinen Anlaß.

Balduin Groller.

Falsche Regnault's.

In dem „New-York Tribune" hat sich kürzlich eine Kontroverse abgesponnen, welche auch für deutsche Kunstliebhaber von besonderem Interesse ist. Die Kom-

battanten waren einerseits Herr Clarence Cook, Kunstreferent des „Tribune", und ein Herr Schenck, seines Zeichens ein Bilderauktionator. Das Streitobjekt bildete eine angebliche „Salome" von Henri Regnault.

Herr Schenck bot dieses Bild als das Original aus, welches im Pariser Salon so großes Aufsehen erregt hatte, wogegen Herr Cook ihn der Fälschung beschuldigte, nachwies, daß das betreffende Bild sich im Besitze der Mme. de Cassin in Paris befinde, und das New-Yorker Exemplar als eine sehr schlechte Kopie von fremder Hand bezeichnete. Als Entgegnung darauf drohte Herr Schenck in einem nichts weniger als feinen Briefe mit einer Injurienklage, blies aber zu gleicher Zeit zum Rückzug, indem er aussagte, sein Bild sei zwar nicht das im Salon ausgestellt gewesene Original, es sei aber entweder die erste Skizze dazu oder eine unzweifelhafte Wiederholung von Regnault's eigner Hand. Da auch dies von Herrn Cook bezweifelt wurde, indem er die Existenz einer Kopie der „Salome" überhaupt in Frage stellte, so erbot sich nun Schenck, dokumentarische Beweise für die Aechtheit seiner Kopie beizutragen, und zugleich kam ihm ein anonymer Korrespondent im „Tribune" dadurch zur Hülfe, daß er auf Dr. Bruno Meyer's Recension einer angeblich in Berlin befindlichen Wiederholung der „Salome" (Chronik, No. 31, 1873) hinwies, wodurch ja die Existenz einer Wiederholung zur Evidenz erwiesen sei. Zugleich macht der betreffende Korrespondent den bedenklichen Sprachschnitzer, daß er Bruno Meyer's „koloristisches Kunststück ersten Ranges" einfach durch „masterpiece of the first order" wiedergiebt. Daß Schenck diese Aussage sich bestens zu Nutze machte, versteht sich von selbst.

Schenck ist nun aber seine dokumentarischen Beweise dem Publikum bis jetzt immer noch schuldig geblieben, dagegen hat Herr Clarence Cook folgende interessante Schriftstücke veröffentlicht:

Paris, le 17. Décbre 1874.

Monsieur ......, New-York:

Je viens de recevoir votre lettre du 4 courant auquel (sic!) je m'empresse d'y répondre.

1. M. Regnault n'a fait qu'une seule et unique fois „La Salomé".

2. La grandeur de l'original est de 1 m. 70 c. de haut sur 1 m. 10 c. de large environ. Je ne me rapelle pas exactement la mesure, mais c'est celle là à peu de chose près. Figure grandeur naturelle.

3. L'original se trouve chez Mme. de Cassin qui me l'a acheté en 1870.

4. M. Regnault n'a jamais fait une esquisse de son tableau „La Salomé."

5. Il n'est pas vrai que l'on ait trouvé une répétition de ce tableau parmi les oeuvres qu'il a laissés après sa mort. D'abord toutes ses études et esquisses qu'il a laissés ont été exposées à l'Ecole des Beaux-Arts, et la Salomé qui y était, était l'original que Mme. de Cassin avait bien voulu prêter pour donner plus d'attrait à l'exposition.

6. L'on n'en a pas fait une vente après sa mort par la raison qu'il n'y en avait pas. L'on a fait une vente de ses études.

7. M. Léopold Durangel qui demeurait à Marseille en 1870 et qui avait été son élève, je crois, ou tout au moins un de ses intimes amis, en a fait une copie qui avait environ 1 m. sur 70 c. que j'ai eu à la maison pendant plusieurs mois; au bout de ce temps je l'ai renvoyée à M. Durangel en lui disant que je ne pouvais rien en faire. Du reste entre nous cette copie était assez mauvaise.

Voilà, Monsieur, tous les renseignements que je peux vous donner, et vous pouvez affirmer en toute assurance qu'il n'y a qu'un seul tableau de „La Salomé" fait par Regnault qui a été vendu par lui à Brame & Durand-Ruel et qui l'ont revendu à Mme. de Cassin qui l'a encore en sa possession, et qui n'en a jamais fait faire de copies; il a été gravé et photographié. — Voilà tout.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Durand-Ruel.

Paris, Samedi, le 19 Décbre.

Cher Monsieur: J'ai regretté de ne m'être pas trouvé chez moi pour vous donner les renseignements que vous desirez avoir au sujet d'une esquisse de la Salomé de Regnault presentée à M. ...... Voici. J'étais avec Regnault lorsqu'il a commencé ce tableau à Rome; il y a travaillé pendant un mois; puis nous sommes partis pour l'Espagne et le Maroc. Pendant ce voyage le tableau a été acheté par M. Brame. Lorsque nous fûmes installés à Tangier Regnault fit y venir le tableau et le termina à Tangier; quelques jours après le tableau partait pour l'exposition; ce tableau fut acheté par Mme. de Cassin — et je ne crois qu'elle ait permis de faire une esquisse d'après l'original. J'ai donc comme vous le voyez assisté à l'exécution de ce tableau depuis le commencement jusqu'à la fin et je puis vous certifier qu'il n'a été fait par Regnault aucune esquisse, aucun croquis de la Salomé; tout ce que peut paraître est faux. Prévenez M. — et vos confrères, que depuis deux ans on fait des faux Regnault. Déjà, on est venu m'apporter des toiles qui n'ont jamais été faites par lui — des toiles mêmes signées! Il m'a été impossible de mettre la main sur la personne qui fait un pareil commerce. A vous de faire attention! Déjà on a vendu une esquisse du tableau de Prim, et de l'Exécution. Tout cela est faux — jamais Regnault n'a fait des esquisses pour ces tableaux. Prévenez donc Monsieur ...... et ne le conseillez pas de prendre ces faux Regnault ....

A bientôt, cher Monsieur, venez fumer la pipe de l'amitié. Votre très humble serviteur

G. Clairin.

Die Schlüsse, welche sich aus diesen Schriftstücken in Betreff der in Berlin ausgestellten „Salome" ergeben, mögen sich die Leser der „Zeitschrift" selbst ziehen.

Mitgetheilt sei aber auch noch der nachfolgende

Brief des Herrn Karfunkel, welchen Herr Cook ebenfalls veröffentlicht, und welcher noch dadurch ein absonderliches Interesse gewinnt, daß Schenck zuletzt vorgab, seine „Salome" sei mit der des Herrn Karfunkel identisch, während dieselbe doch **bezeichnet** ist:

Berlin, d. 23. December 1874.

Herrn ....., New-York: Antwortlich Ihres Werthen vom 4. Dec. c. berichte Ihnen, daß im December 1872 ein mir befreundeter Maler in Marseille schrieb, es habe dort Jemand alles im Atelier des verstorbenen Henri Regnault in Rom Vorgefundene angekauft, darunter das Bild „Salome"; ob ich dasselbe zur Ansicht haben wollte auf drei Tage. Ich ließ es mir kommen und kaufte es an.

Das Bild macht den Eindruck, als wenn der Meister sich noch kurze Zeit damit beschäftigen wollte, auch fehlte, und fehlt ihm noch, das Monogramm.

Das Original, welches in der Pariser Ausstellung im Jahre 1870 zu sehen war, ist um Vieles größer als meines. Dieses ist, ohne Rahmen, 100 Centimeter hoch, und 73 Centimeter breit; der Preis 3000 Thaler Pr. Courant.

Ich hätte das Bild schon oft verkaufen können, nur hielt ich damit auf einen sehr hohen Preis, weil ich die Absicht hatte, damit zu verreisen. Die überaus stille Zeit hielt mich bis jetzt ruhig zu Hause.

Ihren weiteren gefälligen Mittheilungen entgegensehend, genehmigen Sie herzlichen Gruß von Ihrem hochachtend ergebenen

A. Karfunkel.
Unter den Linden 25.

Aus diesem Briefe ist nun deutlich ersichtlich, mit welcher Frechheit Schenck seine Behauptungen in die Welt geschickt hat; zugleich fällt darin aber auch die Uebereinstimmung, im Maße sowohl als im Orte der Herkunft, zwischen dem Berliner Bilde und der (nicht eben guten) Kopie des Herrn Durand-Ruel, resp. Durangel, auf.

Die Kontroverse war soweit gediehen, oder eigentlich schon geschlossen, als zum Ueberflusse auch noch folgender Brief eintraf, den Herr Clarence Cook die Güte hatte mir mitzutheilen, und der mir eben jetzt im Original vorliegt:

Paris, 22 Xbre 1874.

Monsieur.

Je vivais à Rome avec Henri Regnault, lorsqu'il a commencé le tableau représentant la Salomé. — J'ai vu exécuter ce tableau depuis le commencement jusqu'à la fin. Je puis donc vous certifier qu'il n'a été fait par Henri Regnault aucune esquisse, aucun croquis — et que tout ce qui peut paraître soit comme esquisse soit comme croquis n'a jamais été fait par Henri Regnault ni même exécuté par ses ordres. D'ailleurs des amis qui vivaient avec nous peuvent comme moi vous certifier que tout ce qui paraîtra dans une vente ayant rapport à la Salomé est complètement faux. Je vous envoie donc aussi leurs témoignages afin qu'il vous soit plus facile de mettre en garde les personnes qui pourraient être trompées.

Je compte sur votre complaisance pour donner connaissance de ces témoignages à tous ceux que cette affaire intéresse.

Recevez, Monsieur, mes salutations distinguées.

G. Clairin.

Vu et approuvé.

Em. Jadin.

Vu et approuvé.

E. J. Blanchard.
Grand prix de Rome.

Soweit ist natürlich die Welt Herrn Clarence Cook für die Aufdeckung dieser Schwindelgeschichte zu großem Danke verpflichtet. Wenn er daraus aber, daß Herr Bruno Meyer eine **Kopie** sich als eine **Wiederholung** aufbinden ließ, der „Zeitschrift" sowohl als Herrn Bruno Meyer einen argen Vorwurf machen will, so werden ihm wohl weniger Leute beistimmen.*) Möge er selbst nie in die ähnliche Lage kommen! Es kann heut zu Tage nur gar zu leicht Jedem passiren.

S. R. K.

Boston, im Februar 1875.

Ueber einen Kupferstich Aldegrever's.

Das Studium des klassischen Alterthums wurde durch die Renaissance in Deutschland nicht eingeführt, sondern nur in systematischer Weise reformirt. Durch

*) Zu denjenigen, welche den Vorwurf des Herrn Cook komisch finden, — ich meine natürlich den gegen mich, denn der gegen die Zeitschrift ist zu läppisch, um ihn überhaupt irgendwie zu finden, — gehöre auch ich. Wer nicht zufällig 1869 und 1870 in Paris den Salon gesehen, hatte keine Gelegenheit gehabt, jenes Meteor am Kunsthimmel Frankreichs zuverlässig echt kennen zu lernen. Daß mir das Glück, das Original der „Salome" zu kennen, nicht geblüht, habe ich gesagt. Alle irgend kontrollirbaren Abweichungen des Berliner Bildes von dem Original habe ich konstatirt; Kritiker zu sein, war unter meinen Verhältnissen nicht möglich. Die Mittheilung, das Bild stamme aus Regnault's Nachlasse, war an sich jedenfalls glaubwürdiger und minder überraschend, als die Betheuerung der Freunde, er habe immer ohne Studien und Entwürfe drauf los gemalt. — Daß das Berliner und das in Amerika aufgetauchte Bild identisch sind, ist auch mir wahrscheinlich, und es wird mir nicht schwer, über die Urtheilsdifferenz zwischen Herrn Durand-Ruel und mir bezüglich desselben hinwegzukommen. Es gehört eine bewundernswürdige Naivetät dazu, ein solches Urtheil eines Kunsthändlers über eine nicht durch seine Hände gegangene Kopie eines von ihm ge- und verkauften „berühmten" Bildes ernsthaft zu nehmen. Ich habe übrigens unmittelbar nach dem Berliner Bilde in Wien den „Prim" und die „Hinrichtung" — hoffentlich doch originaliter! — gesehen, und mir sind auch da nicht die leisesten Zweifel an der möglichen Echtheit des ersteren beigekommen. Dasselbe ist entschieden virtuos gemalt, und ich könnte Herrn Durangel nur rathen, ein ähnlich tolles Bild, aber etwas größer, selbständig zu malen und sich dann gleich Regnault — begraben zu lassen; so ist sein Ruf bei unsern freundlichen Nachbarn gemacht, und es steht nichts im Wege, die Konkurrenz für sein Denkmal auszuschreiben.

Bruno Meyer.

die Renaissance wurde das niemals erloschene Interesse für die Antike bis zur Begeisterung für dieselbe gesteigert. Während man sich bis dahin auf Vermittler, deren Verständniß für die römische Welt meist ein mangelhaftes war, und auf mit Willkür verfahrende Bearbeiter angewiesen sah, konnte man jetzt direkt aus dem klaren Borne der klassischen Literatur schöpfen. Die epischen Dichter des Mittelalters hatten aus späten Schriftstellern des Alterthums ihre Stoffe entlehnt, dieselben phantastisch nach dem Geschmacke ihres Zeitalters ausgeschmückt und so z. B. aus dem trojanischen Kriege einen höfischen Ritterroman gemacht. Ihre Darstellungen übten natürlich einen entscheidenden Einfluß auf die Kunst. Namentlich beeiferten sich die Illustratoren ihrer Werke, die Miniatoren, es den prächtigen Schilderungen des antiken Ritterthums von Seiten jener, wenn möglich, noch zuvorzuthun, und so unterschieden sich Agamemnon und seine Helden bald nicht mehr von den Rittern des heiligen Gral. Die Götter Griechenlands wurden in mittelalterliche Eisenrüstungen gesteckt, die man aus Courtoisie vergoldete, und die spärlichen Reste römischer Kunst, die sich in rheinischen und süddeutschen Städten an Kirchen und Mauern zerstreut vorfanden, wurden meist in seltsamem Mißverständniß gleichfalls von den Künstlern verwendet. In einem Aufsatze über das Parisurtheil in der Kunst des Mittelalters (Kunstchronik 1873, S. 363) habe ich auf diese Behandlung der antiken Sagenstoffe hingewiesen. Doch genügt das Angedeutete noch nicht, um gewisse bizarre und selbst groteske Züge zu erklären, mit denen die mittelalterlichen Künstler bis zu Dürer und den Kleinmeistern die Darstellungen antiker Gegenstände ausstatteten. Man hat geglaubt, in gewissen Darstellungen des Merkur, des Herkules, der Centauren u. s. w. einen burlesken Zug erkennen zu müssen, den die Maler absichtlich hineingetragen. Diese Auffassung ist irrig. Ich kann z. B. aus Schriftwerken des Mittelalters genau nachweisen, weshalb Merkur als Greis, weshalb die Centauren in der mittelalterlichen Kunst als Satyrn dargestellt werden. Dem einen lag eine ausgesprochene Absicht, die aus der scholastischen Wissenschaft geflossen, dem andern ein Mißverständniß zu Grunde.

Hierzu kommt noch ein drittes Moment, welches klar beweist, daß das, was wir für Karrikatur und Satire halten, den mittelalterlichen Künstlern bitterer Ernst war. Um nämlich die antiken Götter bei den neuen Christen gründlich zu diskreditiren, ließen sich die glaubenseifrigen Kirchenväter und ihre Nachfolger auf dem Gebiete der Kirchenschriftstellerei herbei, den Göttern des Alterthums alle möglichen Untugenden und Laster anzuhängen. Sie brauchten nicht einmal in allen Fällen ihre Histörchen direkt zu erfinden, sondern nur an die anstößigen Götter- und Heroensagen, an gewisse heidnische Religionsgebräuche u. s. w. den Maßstab der christlichen Moral zu legen. Durch das eifrige Studium der Kirchenväter fanden die frommen Verleumdungen im Mittelalter um so eher Eingang, als die antike Literatur selbst nur spärlich bekannt war und die Kirchenschriftsteller sich einer unbeschränkten Autorität erfreuten.

Ein Kupferstich Heinrich Aldegrever's (Bartsch 68) liefert einen interessanten Beitrag zu diesem Verleumdungswerke. Auf der linken Seite treibt der nackte, mit einem Lorbeerkranze geschmückte Curtius sein Pferd zum Sprunge in den Abgrund an. Rechts stehen drei nackte Frauen, von denen zwei Lorbeerkränze in den Händen haben. Zwei andere kauern zwischen ihnen am Boden: die eine rauft ihr Haar, die andere ringt die Hände. Rechts oben liest man auf einer Tafel: Conperta Romana Historia Ex Titho Livio Assunpta 1532 und das Zeichen des Stechers. Was sollen die nackten Frauen bei dem Opfertode des Curtius? Darauf giebt Thomas Murner in seiner „Geuchmat zu straff alle weybsche Mannen ꝛc." Basel 1519. Fol. 18,3 eine Antwort, welche die patriotische That des edlen Römers in einem sehr bedenklichen Lichte erscheinen läßt. Er erzählt:

Es hat zu Rom sich uff gethon
und ging ein großer dunst darvon
ein loch was grusam in der statt,
darob man großen schrecken hatt
und dag und nacht die götter batt,
die darumb inen antwurt gaben,
sy müsten eynen menschen haben,
der in das loch do willig sprengt
und gantz und gar sich dryn versengkt.
So wurd das loch beschließen sich.
Erbot sich Marcus Curtius glich,
wenn man im das zu wolt lon,
das er möcht on entgelten gon,
wo er wißt ein wyblin schon,
das er möcht thun nach sym gefallen,
so wolt er darnach vor in allen
frölich in die gruben springen
und endtschafft machen dissen dingen.
den tüfflen hat er sich ergeben
willigklich in synem leben,
das er nun möcht ein kleine wyll
geucheryen triben vill.

Es ist nicht anzunehmen, daß Murner diese „Gäucherei" selbst erfunden hat. Da nun, wie oben bemerkt, in den Schriften der Kirchenväter genug Beispiele für solche Verunglimpfungen zu finden sind, so wird man nicht irren, wenn man auch die Herabsetzung antiker Heldenthaten auf die Rechnung der Kirchenväter setzt. Bei der umfangreichen Literatur ist es mir bis jetzt noch nicht gelungen, die Quelle aufzufinden, aus welcher Thomas Murner seine bemerkenswerthe Notiz entlehnte.

Adolf Rosenberg.

Kunstliteratur.

* „**Nouveaux mélanges d'archéologie.**" Unter diesem Titel giebt P. Ch. Cahier soeben (bei Firmin Didot in Paris) einen neuen (fünften) Band seines bekannten Sammelwerkes zur mittelalterlichen Archäologie heraus. Derselbe enthält vorzugsweise Gegenstände der dekorativen Kunst, besonders der Innendekoration von Kirchen, Glasgemälde, Chorstühle, Leuchter u. s. w., sowie auch einen Abschnitt über die geistliche Tracht. Behandlung und Ausstattung stimmen im Wesentlichen mit den früheren Bänden überein.

* **Das Prachtwerk über die k. Residenz in München** von G. F. Seidel (Leipzig, E. A. Seemann) ist jetzt bis zur dritten Lieferung vorgeschritten. Dieselbe enthält einige der nach Gegenstand und künstlerischer Wiedergabe schönsten Blätter der Publikation: zwei Stiche von Ed. Obermayer und eine Chromolithographie von Winckelmann und Söhne in Berlin, welche sich den vorzüglichsten derartigen Aufnahmen an die Seite stellen. Ein wirkliches Prachtstück an Stiltreue und malerischer Wirkung ist insbesondere das letztere Blatt, welches die Kaminwand im Schlafkabinet der reichen Zimmer darstellt.

Nekrolog.

P. Koerle †. Die Augsb. Allg. Zeitg. berichtet aus München: „Der in der Nacht vom 22. auf 23. April in München verstorbene Genremaler P. Koerle, einer der tüchtigsten Künstler seines Faches, war am 21. Okt. 1823 in München geboren, erhielt an Volks- und Lateinschule den üblichen Vorunterricht, wendete sich aber schon in seinem 15. Lebensjahr der Kunst zu, indem er, und zwar gegen den Willen seines Vaters, eine Privatzeichenschule besuchte, aus welcher er zu Anfang der 40er Jahre an die damals unter der Leitung von Cornelius stehende Kunstakademie übertrat, wo er bald rasche, seinem Talent entsprechende Fortschritte machte. Dann ein Schüler des bekannten Porträtmalers Bernhard, that er sich durch Erfassen der Charaktere rühmlich hervor, und lebte hierauf ein paar Jahre lang als Porträtmaler in Wien, sich durch eifriges Studium in den dortigen Sammlungen weiterbildend. Ueber Dresden nach München zurückgekehrt, widmete er sich von 1848 an der Genremalerei. Nach längerem Schwanken fand er endlich den Weg, auf dem er zu glänzenden Erfolgen gelangte, indem er Kostümbilder aus der Zeit Ludwig's XV. malte: fein empfundene Schilderungen aus dem Leben der vornehmen Welt jener Tage, reiche prächtige Interieurs mit Figuren voll innerer Wahrheit. In der Darstellung zarter Frauengestalten in anmuthigen Situationen wurde Koerle von wenigen erreicht, kaum von Einem übertroffen. Er hatte sich in den Geist jener üppigen und leichtfertigen Zeit vollkommen eingelebt und charakterisirte sie mit feinstem Gefühl für das Schickliche und ausgebildetem Schönheitssinn. Seine zahlreichen Bilder sind weit verbreitet und überall hochgeschätzt. Sein Tod trat unerwartet ein, ihm gingen nur einige Stunden Unwohlseins voraus."

Kunstgeschichtliches.

In Pompeji hat man kürzlich ein Gemälde entdeckt, welches man für das bedeutendste hält, das man bis jetzt an das Tageslicht gebracht hat. Dasselbe stellt Laokoon nach der Schilderung Virgil's dar. Der Opferstier ist dabei. Der gute Zustand, in welchem sich die Farben erhalten haben, läßt hoffen, daß dieses Gemälde in das Museum geschafft werden kann.

Kunstvereine.

W. **Verein für Kunst des Mittelalters in Berlin.** In der April-Sitzung sprach Dr. Dohme über den Einfluß der französischen Renaissance im 16. Jahrhundert auf die Bauweise in den sächsischen Provinzen; der Redner fand diese Beeinflussung bereits in der Anlage des Grundrisses, indem an Stelle des gothischen Giebelhauses das Langhaus mit einem Portal in der Mitte und mit Erkern an den Ecken, die reich mit Skulpturen bedeckt sind, getreten ist. Ein zweites charakteristisches Zeichen dieser von Frankreich beeinflußten Renaissance-Bauweise ist der Wendelstein in der Mitte der Hofseite, der stets mit dem ersten Stockwerk beginnt. Als Beispiele wurden Torgau und das Berliner Schloß angeführt, das letztere in einer Kopie nach dem Aquarell des Malers Striedbeck (17. Jahrh.) vorgelegt. Chronologisch folgen sich folgende Bauten der erwähnten Richtung: 1530 das Georgenthor zu Dresden, 1532 das Torgauer Schloß, 1531, 1532 das Dessauer, 1538 das Berliner, 1549 das Altenburger Schloß und 1575 das Fürstenhaus in Leipzig. Von den Baumeistern dieser Bauwerke sind uns nur drei Namen erhalten geblieben: Kaspar Theiß in Berlin, † 1571; Konrad Krebs in Torgau, † 1540; und Hans Dehn von Rothfelser in Dresden. — Prof. Weiß besprach dann die Bemalung der Façaden der Häuser im Mittelalter und legte die von Braun photographisch reproducirten Entwürfe Holbein's d. J. zu den bekannten (bereits zerstörten) Malereien am Hause „zum Tanz" in Basel vor. Die Original-Zeichnungen bewahrt bekanntlich Basel; sie stellen einen Bauerntanz vor. Die linke Hälfte dieses Tanzes befindet sich, gleichfalls als Holbein's Originalarbeit, im Berliner Museum. Ein Vergleich derselben mit der Braun'schen Photographie war sehr interessant, denn wir haben hier keine sklavische Wiederholung, sondern eine durchdachte Variation desselben Gegenstandes. Auch enthält die Berliner Zeichnung nicht allein den Bauerntanz, sondern die ganze Façade. Sie ist mit der Feder umrissen und mit Aquarellfarben in Wirkung gesetzt. Das Wasserzeichen des Papiers stellt einen schreitenden Bär vor, wie er auf Schweizer Papieren des 16. Jahrhunderts vorkommt. Jedenfalls ist die Zeichnung eine Perle des Berliner Kabinets. — Dr. Fischer theilte dann eine vom Verein für die Geschichte Berlins veranstaltete Publikation des alten Todtentanzes in der Marienkirche zu Berlin mit. —

Vermischte Nachrichten.

Wiener Preismedaillen. Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens hat unter Zustimmung ihres Protektors, des Herrn Erzherzogs Karl Ludwig, die von demselben gestiftete goldene Preismedaille folgenden Werken zuerkannt: Nr. 17 „Siesta am Hofe der Medicäer" von Hans Makart in Wien; Nr. 201: Büste der Hofburgschauspielerin Fräulein Wolter von Viktor Tilgner in Wien, und Nr. 25: Porträt des Baron Liphart von Franz Lenbach in München. In der Motivirung dieses Urtheils der Jury heißt es: „Unter den ausgestellten Werken ausländischer Künstler nimmt das Porträt des Baron Liphart durch seine lebensvolle Charakteristik, die wahrhaft künstlerische Auffassung und Darstellung in Form und Farbe einen so hervorragenden Rang ein, daß die Jury alle Stimmen auf dieses Werk Lenbach's vereinigte. Eine schwierigere Aufgabe war es, unter den vielen hervorragenden Leistungen vaterländischer Künstler eine Entscheidung zu treffen. Indem die Jury sich für das Bild „Siesta am Hofe der Medicäer" von Hans Makart und die Büste des Fräuleins Wolter von Viktor Tilgner entschied, will sie die im ersteren Werke in so hohem Grade auftretende Begabung, das reiche Leben der Farbe in fein empfundenen Darstellungen zur Erscheinung zu bringen, in letzterem die bei aller Lebensfrische und Treue doch maß- und stilvolle Auffassung und Wiedergabe geistig belebter Formen auszeichnend anerkennen." (Vergl. Kunst-Chronik, Nr. 30, Sp. 467.)

Aus dem Haag erhalten wir folgende interessante Mittheilung: Den Besuchern der Galerie des Haag, welche etwa in einem Vierteljahr wieder hierher kommen, steht eine große Ueberraschung bevor. Der jetzige, seit Kurzem erst ernannte Direktor der Sammlung hat auf dem Speicher des Museums 107 alte Bilder entdeckt, welche seit etwa 1817 daselbst deponirt waren, ohne daß Jemand etwas davon wußte. Darunter befinden sich ein Frauenkopf von Tizian, Gemälde von Stoop, zwanzig Porträts von Ravenstein, ferner sind die Namen Cornelis v. Haarlem, Martin Heemskerk, Honthorst u. A. vertreten. Das Kuriositätenkabinet im Parterregeschoß des Gebäudes der Galerie wird translocirt und daselbst sollen diese Bilder aufgestellt werden. Sobald es möglich ist, werden wir weitere Mittheilungen über dieselben bringen.

λ. **Erlangen.** Am 5. Mai wurde hier unter den entsprechenden Feierlichkeiten das Denkmal des als Arzt, Gelehrter

und Menschenfreund besonders in den fränkischen Provinzen bekannten Universitäts-Professors Dr. Herz enthüllt. Die Figur ist ein Meisterwerk des Wiener Bildhauers Zumbusch und überrascht durch ihre Einfachheit. Ohne den scheinbar unvermeidlichen Mantel und ohne irgend eine symbolische Zuthat steht sie — überlebensgroß in voller moderner Kleidung — mit leicht gesenktem Kopfe und über dem Leibe zusammengelegten Händen auf einem schön gegliederten Sockel aus Syenit (eine höchst preiswürdige Arbeit aus der berühmten Ackermann'schen Werkstatt in Weißenstadt). Diese Einfachheit zwang den Künstler, Alles, was das Denkmal sagen soll, in dem Ausdrucke des Kopfes und in der Haltung des Körpers zu konzentriren, und dieses ist ihm so vortrefflich gelungen, daß eben ein ganzer Mann vor uns steht, und schon der erste Anblick zeigt, wer er war, und warum er gefeiert wird. Zumbusch hat hiermit von Neuem den Beweis geliefert, daß bei wahrer künstlerischer Befähigung auch mit wenigen äußerlichen Mitteln Großes erreicht werden kann; er hat uns in seiner Herzstatue ein Muster aufgestellt, wie man dem Volke die ihm theuren Männer verewigen soll. — Der Guß und die Ciselirung aus der Lenz'schen Gußhütte in Nürnberg sind vollständig gelungen.

Vom Kunstmarkt.

Berliner Kunstauktionen. Am 14. April gelangte durch das Auktions-Institut von R. Lepke in Berlin eine Berliner Privatsammlung von Antiquitäten zur Versteigerung, welche besonders durch ihren Reichthum an schönen Elfenbeinschnitzereien und Silbergeräth Aufsehen erregte. Die erzielten Preise rechtfertigten dasselbe denn auch vollkommen; so kamen gleich die ersten vier Nummern des Katalogs, getriebene silberne Humpen mit figürlicher und ornamentaler Verzierung, auf 633 Mk., 603 M., 414 M. und 444 M., ein kleiner Wagen in Schiffsform mit voller Takelage, Kanonen rc., zum Theil vergoldet, auf 441 M. Das hübsche „Willkommen" mit 38 silbernen Schaustücken, gekrönt durch einen Knappen mit Fahne und Schild, auf dem die Jahreszahl 1689, wurde zu 750 M., eine Amazone zu Pferde, mit Seitenstück, einem bewaffneten Ritter, beides mit Steinen dekorirt, zu 1065 und 1050 M. erstanden. Einen besonderen historischen Werth repräsentirte ein schön getriebener Deckelkelch mit historischen und mythologischen Darstellungen; er trug als Datum „1649 le 29 Aout" und am Rande „sans pain, sans vin l'amour n'est rien", darnach eine Dedikation Ludwig's XIV. an Mazarin „en reconnaissance du service rendu"; der Kaufpreis belief sich auf 900 M. — Unter den Elfenbeinschnitzereien erwähnen wir einen prächtigen Humpen mit der Darstellung einer vorzüglich ausgeführten Löwenjagd; einige Theile, wie Henkel, Deckel u. s. w. waren in Silber getrieben und vergoldet; er wurde zu 993 M. angekauft; zwei andere ebenfalls mit figürlichem Schmucke, Bacchanal und Ritterschlacht, zu 606 und 315 M. Zuletzt mögen noch zwanzig sehr hübsche Elfenbeinbüsten von Mönchen aus dem Kloster St. Germain Erwähnung finden; es waren Karrikaturen und als solche viel bewundert. Sie erzielten 789 M. — Die am 27. April stattgehabte Versteigerung von Gemälden und Aquarellen, worunter 100 Originale Ed. Hildebrandt's, erzielte bei letzteren nachstehende Preise: „Gletscher auf der Wenger Alp" (1853), 101 M., „Hafen-, Platz- und Straßenansicht in Funchal", Madeira 1849, 170 M. „Seestrand mit gestrandetem englischen Barkschiff „Brooke" bei Santa Cruce", 1849, 131 M. „Ansicht von Nazareth", 1852, 160 M., „Alpenglühen", 1853, 251 M., „Ein Blick auf Stettin vom Dunzig aus", 1858, 167 M., „Der Strand bei Dover zur Ebbezeit", 1859, 141 M. Diesen Aquarellen Hildebrandt's schließen sich seine Oelgemälde mit folgenden Preisen an: „Landschaft bei Sonnenuntergang", Brasilien 1845, 200 M., „Meeresbucht mit Reiter als Staffage", Brasilien 1851, 1300 M., „Am Meere belegenes Festungswerk bei Funchal", 1849, 240 M., „Genrebild", 1842, 102 M., „Strandpartie mit Pfahlwerk", 1839, 265 M., „Marine", 1843, 266 M., „Steiniger Meeres-Strand", 1850, 125 M., „Zwei Fischerböte zur Ebbezeit", 1853, 100 M. — Außerdem gingen noch zu bedeutenderen Preisen weg die Gemälde von Hoguet, „Strand", 380 M., „Gemüsehändlerin", 370 M., und von G. Richter „Ein Mohr im rothen Gewande" 390 M.

J. P. R. **Die Fresken der Casa Bartholdy verkäuflich.** Die neuere deutsche Malerei monumentalen Stils nahm bekanntlich ihren Ausgangspunkt in Rom. Die Fresken, welche die Begründer derselben dort in der Casa Bartholdy ausführten, werden unter allen Umständen, so sehr sich auch Zeit und Geschmack ändern mögen, sich eine hervorragende Bedeutung bewahren Dem Werthe solcher Werke scheint es freilich wenig entsprechend, daß dieselben gegenwärtig die Ausschmückung einer an Fremde vermietheten Wohnung bilden und ebendamit ihre Erhaltung allen möglichen Eventualitäten preisgegeben ist. Es muß da naturgemäß in jedem Freunde der deutschen Kunst der Wunsch rege werden, diese Monumente, auf welche ja unsere Nation allen Grund hat, stolz zu sein, wenn nicht als Eigenthum der Nation, so doch jedenfalls unter besserem Schutze zu wissen, als es gegenwärtig der Fall ist. Ihre Ueberführung nach Deutschland würde hierfür jedenfalls der geeignetste Weg sein. Der Besitzer der acht großen, die Geschichte Joseph's zum Gegenstand habenden Fresken erklärte sich wegen Umbaues des Hauses gewillt, dieselben für den Preis von 100,000 Franken zu veräußern. Die von Cornelius, Overbeck und Schadow ausgeführten Bilder sind noch völlig unversehrt, nur das Bild von Veit, Joseph und Potiphar's Weib, welches früher einmal von der Wand abgenommen wurde, weist eine geringe Beschädigung auf.

Auktion Fortuny. Die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses Mariano Fortuny's hat in ihren Resultaten alle Erwartungen übertroffen. 72 zum größten Theil nicht einmal ausgeführte oder ganz mikroskopische Gemälde wurden am ersten Tage mit 337,110 Fr. bezahlt. Das Hauptstück war „Die Küste von Portici", eine auf Holz gemalte Skizze von 1 Meter 30 Ctm. Breite und 70 Ctm. Höhe, welche für 49,800 Fr. in das Eigenthum des Herrn Stewart aus New-York überging. Derselbe Liebhaber erstand den „Niederen Hof der Alhambra" für 24,000 Fr., Herr Goupil den „Alberca-Hof in der Alhambra" für 27,000 Fr., Herr Hedouin den „Auszug der Prozession aus Madrid" für 20,000 Fr., Herr Errazu das „Begräbniß am Faschings-Dienstage in Granada" für 18,000 und den „Garten Fortuny's" in derselben Stadt für 9500 Fr., Herr Alexander Dumas den „Festungsweg der Alhambra" für 7550 Fr. u. s. w. Zuletzt wurde unter allgemeiner Heiterkeit ein ganz kleines Bildchen von sechs Centimetern Höhe und drei Centimetern Breite, die Skizze eines Edelmanns aus der Zeit Karl V. auf den Verkaufstisch gestellt: in wenigen Minuten hatte dieses Miniaturstück den Preis von 4100 Fr. erreicht. So weit hat es bisher selbst Meissonier noch nicht gebracht, und nur bei der Auktion des Nachlasses Henri Regnault's ließ sich die durch Chauvinismus noch besonders angespannte Kunstliebhaberei zu ähnlichen Ausschreitungen verleiten. Der zweite Tag der Versteigerung ergab für 60 Bilder und Studien die nicht minder erkleckliche Summe von 228,205 Fr. Es erzielten insbesondere „Arabische Fantasia in Tanger" 11,300, „Gitano, auf seinen Esel gelehnt," 13,400, „Arabischer Scheerenschleifer" 8550, „Kinder in einem japanischen Salon spielend", 30,500, „Maria Luisa und ihre beiden Kinder" (eine einfache Kopie nach Goya) 10,000, Porträt Bayen's 8000 Fr. Das Gesammtergebniß belief sich auf 800,384 Fr.

Zeitschriften.

The Academy. No. 157.
Notes of a tour in the Cyclades and Crete, von H. F. Tozer. V. — The royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti. — The salon of 1875, von Ph. Burty. — Mr. Stevens. — Art sales.

L'Art. No. 19.
M. Bizet et „Carmen", von Ch. Yriarte (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, von P. Leroi. (Forts.) — London seasons. — 1 Kunstbeilage.

The Art-journal. Mai.
Studies and sketches by E. Landseer. (Forts. Mit Abbild.) — Florence as it was and as it is, von J. B. Atkinson. — The stately homes of England: Trentham, Staffordshire; von C. Hall und LL. Jewitt. (Mit Abbild.) — The Westminster frescoes, von T. Piggot. —Art under the seats, von LL. Jewitt. (Forts. Mit Abbild.) — Metalwork among the Hindoos, von A. Hunter. (Forts. Mit Abbild.) — Drei Kunstbeilagen.

Kunst und Gewerbe. No. 20.
Provinzial-Museen für Gegenstände des Alterthums und der Kunstgewerbe, von A. v. Cohausen. — Ein Geschenk für den Fürsten Bismarck, von Fr. Fischbach.

Inserate.

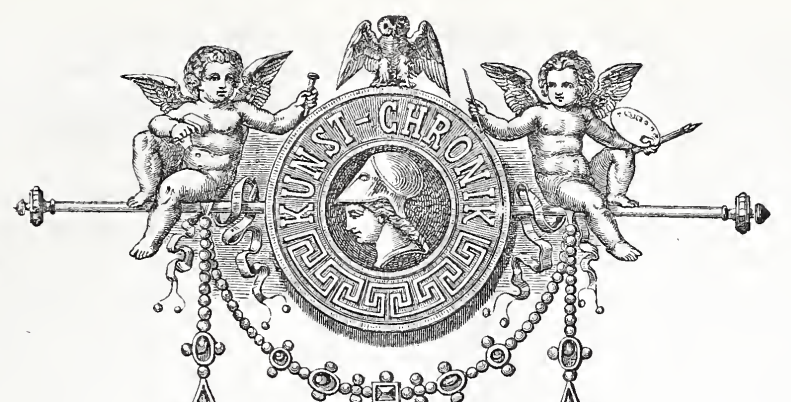
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

28. Mai



Nr 33.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Karl Schnaase †.

Wiederum haben wir einen großen, tief schmerzlichen Verlust zu verzeichnen! Aus Wiesbaden trifft die Nachricht ein, daß Karl Schnaase, der letzte und bedeutendste unter den Begründern der mittelalterlichen und modernen Kunstgeschichte, dort am 20. d. M. am Nervenschlage gestorben ist. Allerdings konnte die Trauerkunde für uns nicht überraschend sein; die letzten Nachrichten, die wir von dem verehrten Meister empfingen, — in einem Briefe vom 8. d. M., den er diktirt und mit zitternder Hand nur unterschrieben hatte — erweckten uns Besorgnisse, die sich nur allzu bald rechtfertigen sollten. Den Vorschlag einer kleinen literarischen Arbeit ablehnend, schrieb er: „Meine Gesundheit ist zu schwach, als daß ich auch nur die geringste Verpflichtung dieser Art übernehmen könnte. Schon der Gedanke regt mich auf. Die Zeit des Arbeitens ist für mich vorüber, und ich muß die wenigen Kräfte, die ich noch habe, für die Redaktion meines älteren, schon vorhandenen Manuskriptes versparen." Und doch, wer hätte nicht gern der Hoffnung Raum gegeben, daß dieser starke Geist, der über den seit Jahren kränkelnden, zarten Körper so lange zu herrschen gelernt und das große Werk seines Lebens uns eben in verjüngter Frische vorgeführt hatte, auch dies Mal obsiegen werde — es sollte nicht sein! Wir müssen uns auch an diese Lücke gewöhnen, die ja weit mehr bedeutet als das Ende eines einzelnen Gelehrtenlebens, als der Abschluß theurer geistiger Beziehungen, die eine Epoche bezeichnet im Gesammtleben unserer Kunst und Kunstwissenschaft.

Doch zur Erörterung dieser in's Weite führenden Gedanken ist hier nicht der Ort. Sie werden in einer größeren biographischen Darstellung ihren Platz finden, welche der dazu berufenste unter den Schülern und Freunden des Verewigten uns zugesagt hat. Wir fügen hier vorläufig nur die wichtigsten Daten aus dem Lebensgange Schnaase's ein.

Dr. Karl Schnaase, Geh. Obertribunalsrath a. D., war am 7. September 1798 zu Danzig geboren. Wohl mag der Charakter der alterthümlichen Stadt schon früh seinen Sinn für den Hauptgegenstand seiner späteren Studien erschlossen haben. Während seiner akademischen Jahre in Heidelberg und Berlin wandte er sich jedoch fast ausschließlich der Rechtswissenschaft und Philosophie zu und war dann 1819—25 zu Königsberg in verschiedenen Stellungen thätig; erst eine Reise nach Italien wurde für seinen inneren Beruf als Kunsthistoriker entscheidend, obwohl er auch fortan der erwählten juristischen Laufbahn treu blieb. 1826 wurde er Assessor in Königsberg, 1829 Rath beim Oberlandesgerichte zu Marienwerder, später Prokurator am Landgerichte zu Düsseldorf. Hier, im Verkehr mit Immermann und Mendelssohn, angeregt durch das neu erblühende Kunstleben, gelangten die seit Jahren gehegten ästhetischen und kunstgeschichtlichen Pläne zur Reife. 1834 erschienen die „Niederländischen Briefe" als Frucht einer Reise nach den benachbarten Belgien und Holland; 1843—64 folgte die erste Ausgabe der „Geschichte der bildenden Künste." Inzwischen war Schnaase 1848 als Obertribunalsrath nach Berlin berufen und bekleidete diese Stelle neun Jahre. 1857 nahm er seinen Abschied, um ganz der Vollendung des großen kunstgeschichtlichen Werkes und der Herstellung seiner stark erschütterten

Gesundheit leben zu können. Nach verschiedenen kürzeren Reisen in Italien lebte er 1865—66 in Rom und siedelte 1867 nach Wiesbaden über, wo er seitdem fast ununterbrochen sich aufhielt. Abgesehen von der Vollendung seines Hauptwerkes, dessen zweite Auflage (1866—75) bis zur 1. Hälfte des 7. Bandes gediehen ist, war Schnaase in zahlreichen wissenschaftlichen Journalen unablässig thätig. Mit seinen Freunden Grüneisen, Schnorr und Pfannschmidt gab er seit 1858 das „Christliche Kunstblatt", ein speziell für das Kunstbedürfniß protestantischer Gemeinden berechnetes Journal, heraus. Das „Deutsche Kunstblatt", die „Mittheilungen der k. k. Centralkommission", die „Recensionen" und endlich unsere Zeitschrift verdanken seiner geistvollen Feder eine Reihe ihrer gediegensten Aufsätze. Von seinen übrigen kleineren Arbeiten sei hier nur noch der schöne Aufsatz über die Kirche zu Ramersdorf in G. Kinkel's Jahrbuch „Vom Rhein" (1847) als eine wahre Perle kunstgeschichtlicher Darstellung hervorgehoben.

Wenn wir eine Andeutung in Schnaase's oben citirtem Briefe richtig deuten, so liegt sein Manuskript zum 8. Bande der Kunstgeschichte (der Darstellung der Renaissance) bis auf die Schlußredaktion vollendet vor. Möge sich diese Vermuthung bewahrheiten und eine befreundete Hand uns bald mit diesem kostbaren Vermächtnisse des Meisters beschenken! C. v. L.

Der neue Katalog der Suermondt'schen Sammlung.*)

Im Journal des Beaux-Arts vom 15. April ist Folgendes zu lesen: „Man wird sich vielleicht entsinnen, daß wir bei der Ausstellung der Sammlung Suermondt in Brüssel mit unserem Lobe sehr zurückhaltend waren und keinen Aufsatz über das unserer Meinung zufolge außerordentlich überschätzte Ganze gebracht haben. Und was hat sich nun ereignet! Einer unserer Mitarbeiter, Herr Meyer**) und Herr Bode, von der Preußischen Regierung, welche die Sammlung kürzlich erworben, mit einer Prüfung derselben beauftragt, haben sehr viele Benennungen derselben geändert." — Hier folgen die Beispiele. — „Kurz, etwa dreißig Meisterwerke haben ihre früheren Namen eingebüßt, und diese Arbeit ist noch nicht beendigt." — Dieser hämischen Stelle scheint der kurze thatsächliche Bericht in Nr. 24 der Kunstchronik zu Grunde zu liegen, den Herr Siret nicht völlig verstanden hat und nun in einer Weise excerpirt, als ob Berlin sich nach seinem Ankauf enttäuscht finde, und unter großen Namen unwürdige Bilder angekauft seien.

Aber es läßt sich nicht leugnen, daß der Anstoß zu solchen Bemerkungen von Berlin selbst gegeben worden ist durch die vielfach zu weit getriebene Kritik, welche Direktor Julius Meyer und Dr. Wilhelm Bode in dem neuen Kataloge der Suermondt-Sammlung haben walten lassen. Der Galeriedirektor alten Schlages, etwa irgend ein Künstler, der eine solche Stelle als Sinecure inne hat, sieht jeden Zweifel an den bestehenden Benennungen der Bilder als Verrath und boshaften Angriff an und betrachtet die wissenschaftliche Prüfung der Kunstwerke als Vermessenheit und Frevel. Dieser Auffassung setzen J. Meyer und Bode das umgekehrte Verfahren entgegen; als Objekte der wissenschaftlichen Kritik werden die einzelnen Kunstwerke behandelt. Sie sehen als ihre Aufgabe an, gerade die Sammlung, der sie selbst vorstehen, auf das schärfste und nachsichtsloseste zu prüfen. Im Großen und Ganzen ist dies ein Vorgehen, das volle Anerkennung verdient, im Einzelnen aber ist, unserer Ansicht nach, durch zu großen Eifer vielfach über das Ziel hinausgeschossen worden. Bei dem Uebergange einer solchen Sammlung aus einer Hand in die andere, bei der Nöthigung, jedes einzelne Stück derselben genau zu untersuchen, bei der Möglichkeit, dies in voller Bequemlichkeit zu thun, können neue Resultate sich leicht ergeben. Da findet sich z. B., daß ein bestimmtes Monogramm aus P. N., nicht aus P. M., zusammengesetzt ist; Pieter Nolpe, nicht Pieter Molyn, ist der Meister der kleinen Landschaft, die es trägt, Einer übrigens so gut wie der Andere aus der Schule van Goyen's. Da erweist sich bei Untersuchung mit chemischen Mitteln eine Bezeichnung des van der Helst als gefälscht, und die Frage, ob nun nicht an der Benennung überhaupt zu zweifeln sei, liegt nahe. Die Verfasser glauben hier die Hand von Jan van Wyckersloot zu erkennen, dessen Spuren Bode schon früher nachgegangen; sein Urtheil verdient Beachtung, obwohl wir ihm hier nicht mit eigenem Wissen zu folgen im Stande sind. Aber in andern Fällen sind die Zweifel, wie wir meinen, nicht berechtigt. So bei dem kleinen Bilde des Prinzen Thomas von Carignan von van Dyck, das ebenso geistvoll und lebendig wie meisterhaft ist. „Von P. Pontius in derselben Größe gestochen, für welchen Stich dies Bild gemalt sein könnte." Ganz richtig; aber spricht das auch im mindesten gegen van Dyck's Urheberschaft? Wissen wir nicht, daß er häufig derartige Vorbilder für die Stecher malte?

Ein noch entschiedenerer Mißgriff ist es, dem Frans Hals das „lustige Kleeblatt" abzustreiten und in diesem

*) Königliche Museen. Verzeichniß der ausgestellten Gemälde und Handzeichnungen aus den im Jahre 1874 erworbenen Sammlungen des Herrn Barthold Suermondt. Von Dr. Julius Meyer, Direktor, und Dr. Wilhelm Bode, Direktorialassistent der königlichen Gemäldegalerie. Zweite verbesserte Auflage. Berlin 1875. 8.

**) Wohl eine Verwechselung von Julius Meyer mit Bruno Meyer.

eine Kopie von Dirk Hals zu sehen, und zwar weil ein anderes Exemplar mit einigen Veränderungen existirt, das des Frans Hals Monogramm und die Jahrzahl 1616 trägt. Bei Frans Hals könnte nun zunächst die Existenz von zwei eigenhändigen Exemplaren derselben Komposition nicht befremden; in der Erfindung liegt seine geringste Stärke, er wiederholt sich häufig in seinen Motiven. Von beiden Bildern liegen mir eben Fierlants'sche Photographien vor. Diesen zufolge sind die Köpfe der beiden vorderen Figuren, die miteinander schäkern, auf dem Suermondt'schen Bilde ungleich geistvoller, lebendiger, augenblicklicher; vor allem der Kopf des Mädchens, der nur bei diesem Exemplar vom Geiste des Frans Hals inspirirt, auf dem andern Exemplar aber lahm ist. Ebenso springt hier die schwache Behandlung ihres Kragens, ihres Unterkleides im Gegensatze zu der meisterhaften, glänzenden, in stofflicher Wahrheit unübertrefflichen Ausführung derselben Partien im Suermondt'schen Bilde in die Augen; in letzterem ist alles unmittelbar nach der Natur gemalt. Auf dem Suermondt'schen Bilde ist die dritte Figur eine ganz von vorn gesehene, schelmisch lachende Dirne, die den Kranz mit Würsten über das Haupt des Mannes hält. Auf dem andern Exemplar ist ein keck lachender Knabe, den Kopf gegen die linke Schulter gesenkt, an ihre Stelle getreten. Man empfindet sofort, daß dieses Motiv das spätere ist, hervorgegangen aus dem Streben, dem Ganzen noch mehr Bewegtheit, den Linien lebendigeren Fluß zu geben; das Umgekehrte aber kann man sich nicht denken. Die Verfasser des Katalogs finden die Behandlung des andern Exemplars „breit und frank", in dem Suermondt'schen „eine etwas zahmere, nicht ganz so gelenke Hand, bei feinerer Ausführung, während die Färbung eine gewisse Härte hat." Ich habe das andere Exemplar nicht gesehen, aber mir liegt der Brief eines der feinsten lebenden Kenner der niederländischen Schule, des Herrn Sano in Paris vor, der es im Jahre 1868 bei Colnaghi gesehen und es nur für eine Nachahmung halten mochte; 3500 Franks — ein für Frans Hals sehr mäßiger Preis — wurden verlangt: selbst das schien Herrn Sano zu theuer. Herrn Suermondt wurde auch dieses Exemplar einmal vom Kunsthändler Hollander in Brüssel sehr billig angeboten, er lehnte aber den Kauf ab. Es treibt sich, unseres Wissens, noch immer im Kunsthandel herum, ohne eine bleibende Stätte zu finden. Herr Suermondt veranstaltete im Oktober 1873 einen kleinen Kongreß von Kunstgelehrten und Künstlern in Harlem, um sein Bild mit den dortigen Frans Hals unmittelbar vergleichen zu lassen; Alle waren der Meinung, daß es unzweifelhaft sein Werk sei.*) Es stimmt in jeder Beziehung, namentlich auch in der Farbe, mit dem Harlemer Schützenmahle von 1616 überein. Wenn im Kataloge Dirk Hals als Urheber genannt wird, so ist das eigentlich nur gerathen. Wo sind die Arbeiten dieses Künstlers, die hierfür einen Anhalt gewähren könnten? In Genrebildern mit kleinen Figuren tritt er uns nachweisbar entgegen. Von zwei fast lebensgroßen Brustbildern junger heiterer Dirnen im Amalienstifte zu Dessau sagt W. Bode: „Doch beweisen sie, daß dieselbe Technik, die im kleinen Maßstabe so lebendig und geistreich ist, im großen leer und geistlos wirkt." Kann man Aehnliches wohl bei dem Suermondt'schen Bilde sagen? Wenn auch W. Bode den Frans Hals zum Gegenstande seiner speziellen Studien gemacht hat, so würden doch, wenn es auf Autoritäten ankommt, die Stimmen von Bürger, der im Jahre 1869 über dies Bild sprach, und die von Vosmaer, der es eben erst seinem Werke über den Meister in der Radirung von Unger einverleibt hat, in dieser Frage für uns noch schwerer in das Gewicht fallen.

Ebenso verhält es sich bei Rembrandt, dem der Katalog von fünf Bildern, die ihm früher beigemessen wurden, nur eins läßt. Der Hieronymus in der Grotte, durch die Radirung Vliet's bekannt, ist eine Jugendarbeit und zeigt manche Schwächen, aber es ist übereilt, ihn für eine Kopie nach einem verschollenen Original Rembrandt's aus dieser Zeit zu erklären; die Pentimenti des Bildes, die auch die Verfasser des Katalogs zugeben, sprechen deutlich genug, man darf nicht so leicht über

---

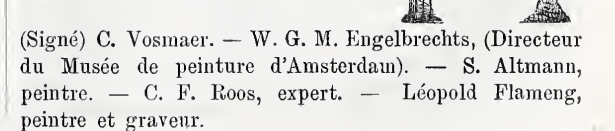
*) Les soussignés réunis dans le Musée à Haarlem ont comparé aux oeuvres de Frans Hals qui s'y trouvent deux toiles appartenant à Mr. B. Suermondt, savoir le jeune joueur de flûte au bonnet à plume bleue et le trio joyeux.

Ces deux toiles, qu'on a pu examiner dans une forte lumière ont été mises à côté des tableaux de Hals et notamment de celui des arquebusiers de 1616 et des deux de l'année 1627.

Il a été constaté par eux de la manière la plus évidente que les deux tableaux de la collection Suermondt ne sont pas seulement de la main de F. Hals, et de très-belle qualité, mais encore très-caractéristiques dans son oeuvre.

Ils sont d'une conservation parfaite, la facture, la touche, la couleur, l'esprit de ces oeuvres sont identiquement semblables à ceux de ces tableaux de F. Hals.

Ils n'hésitent donc pas à déclarer qu'ils sont d'avis que l'authenticité de ces deux toiles de la galerie Suermondt ne peut être contestée. Le trio est une peinture qui appartient au style du maitre vers 1615 ou 1616; le jeune joueur de flûte, signé du monogramm



doit être rangé à l'année 1627.

Fait à Haarlem le 5 Octobre 1873.

(Signé) C. Vosmaer. — W. G. M. Engelbrechts, (Directeur du Musée de peinture d'Amsterdam). — S. Altmann, peintre. — C. F. Roos, expert. — Léopold Flameng, peintre et graveur.

sie weggehen; mag auch der Paulus in Stuttgart, von 1627, diesem Bilde überlegen sein, so bleiben doch Färbung und Behandlung beispielsweise kaum gegen das bezeichnete Jugendbild Rembrandt's im Berliner Schlosse, Simson im Schooße der Delila, von 1628, zurück. Bei der Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht, die auf Bürger's Veranlassung von Flameng radirt worden ist, hat Vosmaer, Rembrandt's Biograph, dessen Urheberschaft in überzeugender Weise dargethan. Es steht auf der Höhe seiner früheren Periode, ist um 1635 entstanden. Rembrandt's mit diesem Jahre bezeichnete Radirung giebt im Wesentlichen dieselbe Komposition von der Gegenseite wieder; die Radirung ist erst nach dem Gemälde entstanden, denn auf diesem fehlt der bei der Flucht nach Aegypten traditionelle Esel, auf dem ersten Etat der Radirung gleichfalls; erst bei dem zweiten ist er hinzugekommen. Um diese Zeit war aber Govaert Flinck, dem der Katalog das Bild zuschreiben möchte, erst zwanzig Jahre alt; von 1636 ist sein erstes datirtes Bild, von dem wir Kunde haben; ein Porträt in St. Petersburg, das nach Waagen „etwas Buntes und Geschminktes" in der Färbung hat, trägt das Datum 1637. Das Suermondt'sche Gemälde ist von tiefem, glühendem Ton, meisterhaft im Helldunkel und durchaus harmonisch. Daß Rembrandt im Jahre 1631 ein ähnlich komponirtes Bild des gleichen Gegenstandes (jetzt in der Münchener Pinakothek) gemalt hat, schließt hier seine Urheberschaft nicht aus. (Fortsetzung folgt).

Sammlungen und Ausstellungen.

Kll. Stuttgart. Die „Permanente Kunstausstellung" führte uns kürzlich ein großes Gemälde von Gustav Schönleber vor, welches dem Beschauer einen Blick in eine der Kanalstraßen Rotterdam's eröffnet. Mit großem künstlerischen Geschick ist die malerische Wirkung dieser interessanten Scenerie durch die eigenthümliche Beleuchtung zu einem gewaltigen Effekt gesteigert. Der Kanal selbst, auf welchem ein reger Verkehr von Kähnen stattfindet, ist sammt dem untern Theil der ihn einfassenden originellen Häusergruppen in die Schatten der Dämmerung getaucht, die jedoch transparent genug sind, um alle Einzelheiten deutlich erkennen zu lassen. Die hoch in die Lüfte aufragenden Giebel aber und ein imposanter Thurm im Hintergrunde sind angeglüht vom intensiven Abendlichte. Ausgezeichnet ist auch der Himmel mit seinen schleierartigen Wolken behandelt; das kleine Stück giebt einen Begriff von dem unendlichen Gewölbe desselben. Das Gemälde erinnert lebhaft an gewisse Schöpfungen von Andr. Achenbach; Schönleber hat sich manche Vorzüge von der Technik des Letzteren anzueignen gewußt, wenn er auch von dessen eminenter Durchführung noch weit entfernt ist und bei einer weniger geistigen Auffassung eine mehr dekorative Wirkung erreicht. Schönleber (aus Bietigheim gebürtig) erhielt seinen ersten künstlerischen Unterricht am hiesigen Polytechnikum und wurde dann der Schüler Lier's. Von Gemälden erwähnen wir ferner das im „Kunstverein" ausgestellte treffliche Bild von H. Funk, Professor an der hiesigen Kunstschule, darstellend eine interessante Partie aus einem „Kastanienwald bei Meran." Besonders hervorzuheben ist die schöne stilvolle Zeichnung, welche Beweis ablegt für die unveränderte künstlerische Kraft und Frische dieses Meisters. — Ferner sei Mittheilung gemacht von einem Ankauf der Staatsgalerie. Derselbe betraf eine Landschaft, „Partie aus der Ramsau", ein vorzügliches Werk des leider in so frühem Alter verstorbenen, mit außergewöhnlichem Talente ausgestattet gewesenen E. Reiniger aus Stuttgart. — Für die Entwickelung der Bildhauerei findet sich hier kein besonders günstiger Boden. Da und dort entsteht wohl ein tüchtiges Werk, aber da die Aufträge spärlich und meist untergeordneter Art sind, so kommt kein rechter Zug in diese Kunst. — Ein sehr ansprechendes Werk wurde vor einiger Zeit von Professor Kopp für einen Privaten in Buchau a. F. geschaffen, eine Grabfigur, in Gestalt eines Engels, der auf dem Grabe stehend ein Gebet verrichtet. Das Herabgeschwebtsein auf das Grab auszudrücken, ist dem Künstler namentlich sehr gut gelungen. — Um etwas mehr Leben in die Bildhauerei zu bringen, hat die Königin von Württemberg an vier junge württembergische Künstler, H. Bach, V. König, P. Müller und G. Scheck den Auftrag ertheilt, für die Wandnischen der Aula des Polytechnikums die Statuen von Schiller, Leibnitz, Goethe und Humboldt zu arbeiten. Mit Ausnahme des „Leibnitz" von König, der gegenwärtig nebst andern Arbeiten dieses Künstlers öffentlich ausgestellt ist, befinden sich diese Standbilder bereits in den Nischen. Im Großen und Ganzen ist das Resultat ein günstiges zu nennen. In sämmtlichen Statuen offenbart sich entschiedenes Talent und eine mehr oder minder große technische Fertigkeit. Die gelungenste und zugleich am sorgsamsten durchgeführte Figur ist der von uns schon früher erwähnte „Goethe" von P. Müller; er ist dargestellt mit Kranz und Schriftrolle in den Händen, in stolz bewußter Haltung, und mit festem Blicke. Weniger gut ist der freilich nicht so dankbare „Schiller" von Bach, welcher ein erhabenes Bild zu fassen bemüht ist, und Griffel und Manuskript bereit hält, es zu fixiren. Es fehlt etwas an Harmonie der Massen und Fluß der Linien, auch ist der geistige Ausdruck des Gesichtes kein sehr bedeutender. Der „Leibnitz" von König ist in der für die Plastik sehr gut verwendbaren Tracht seiner Zeit dargestellt, in nachdenklicher Haltung, die eine Hand mit dem Griffel unter das Kinn gestemmt, während die andere sich mittelst einer Schrifttafel leicht auf einen Aufbau von Folianten stützt. Das Motiv ist ein recht glückliches und giebt gute Linien, die Durchführung läßt Einiges zu wünschen übrig hinsichtlich der Modellirung des Körpers und der Ausprägung des mehr jovialen als geistreichen Gesichtes. Scheck endlich hat „Humboldt" dargestellt, sinnend mit leicht gesenktem Haupte, mit der halbgeschlossenen Linken den Mantel über der Brust zusammenhaltend, die Finger der Rechten aufruhen lassend auf einem neben ihm stehenden Globus. Eine weniger flüchtige Modellirung wäre dieser Figur, besonders bei dem angewandten Materiale (Gips), sehr zu statten gekommen. In dem sackartigen, einförmig behandelten Paletot erscheint dieselbe klotzig; mehr Fleiß und Studium ist auf den Kopf gewendet, doch ist der Ausdruck desselben ein etwas ängstlicher geworden. An allen drei bereits in den Nischen befindlichen Statuen ist das auszusetzen, daß sie auf die Architektur, mit der sie zusammen wirken sollen, zu wenig Rücksicht genommen. Sie sind für die Nischen zu groß, oder sie müßten etwas mehr aus ihnen herausgerückt sein, ferner gegenüber der feingegliederten Architektur zu derb in der Masse; was sollen auch in den Nischen diese schwerfälligen Mäntel? Eine scharf gezeichnete und mannigfaltige, mit der Linie der Nische im Umriß stimmende, womöglich durchbrochene Silhouette wäre das Richtige gewesen. (Vgl. die Nischenbilder in der Stiftskirche zu Stuttgart, am Schlosse in München und Heidelberg und am hôtel de ville in Paris u. a. a. O.). V. König's Statue, die aber wahrscheinlich auch etwas zu groß ist, dürfte den letzteren Anforderungen besser entsprechen. V. König, der sich in Berlin niedergelassen, hat, wie bemerkt, im Festsaale hiesiger Kunstschule gegenwärtig diese Leibnitzstatue nebst 17 Werken älteren und jüngeren Datums seiner Hand ausgestellt. Außer einigen unerheblichen Genrestücken sind es sämmtlich Porträts, Reliefs oder Büsten, indem dem Künstler bis jetzt zu Anderem die Muße fehlte. Doch sind es wenigstens größtentheils sehr interessante Persönlichkeiten, welche König, und zwar alle nach dem Leben, dargestellt hat. Es finden sich darunter der Kaiser und der Kronprinz des deutschen Reiches, v. Moltke, Gneist, die Sängerin Mallinger u. s. w. Zu den besten gehört das Porträt des Kaisers, sowie die ungemein lebensvolle Büste eines anmuthigen jungen Mädchens und einige von den reizenden Kinderköpfchen. Diese Arbeiten erweisen, daß König in den letzten Jahren durch rastlosen Fleiß große Fortschritte gemacht; sie zeigen uns den Künstler als einen reinen Naturalisten, der in Nichts idealisirt, der ein scharfes Auge für das

Individuelle, Charakteristische besitzt, aber doch die bedeutsamen Züge herauszugreifen und mit vielem technischen Geschicke wiederzugeben weiß.

W. **Kassel.** Kaupert's Hessendenkmal, welches zum Andenken der unter der französischen Fremdherrschaft gefallenen hessischen Patrioten errichtet, im vorigen Herbst hier zur Aufstellung kam, bildet eine neue Zierde unserer berühmten Karlsau. Das Monument stellt einen in kolossalem Maßstab in weißem tirolischen Marmor gearbeiteten schlummernden Löwen dar und ist von vortrefflicher Ausführung. Professor Hassenpflug hier erhielt mit unserem Landsmann Echtermayer in Dresden größere Aufträge für die plastische Dekoration des neuen Galeriegebäudes. Ebenso wurde Bildhauer Brandt hier mit Ausführung des für das Author projektirten Siegesadlers sowie der zugehörigen, der Verherrlichung der jüngsten Siege dienenden plastischen Darstellungen betraut, deren Aufstellung im Lauf des Frühjahrs erfolgen wird. — In der Ausstellung ist gegenwärtig nur Prof. Hassenpflug mit einer Kindergruppe in Gips vertreten. Eine andere, zum Theil vortrefflich ausgeführte Gruppe in Marmor (Goethe's „Fischerknabe") war unlängst im Atelier des Künstlers ausgestellt. Hassenpflug hat durch die Ungunst der Verhältnisse nicht wenig zu leiden und im Ganzen noch selten Gelegenheit gehabt, sein hervorragendes Talent in größeren Aufgaben zu bethätigen. Viele seiner besten Entwürfe sehen noch der Ausführung entgegen. So auch eine für das hiesige Kunsthaus bestimmte Kolossalgruppe der die Künste bekränzenden Minerva, deren Ausführung sich leider erhebliche Schwierigkeiten in den Weg gestellt zu haben scheinen, insofern es, wie man hörte, der auftraggebenden Gesellschaft bisher an den erforderlichen Geldmitteln fehlte. Sollte die Ausführung der Gruppe unterbleiben, was jedoch kaum anzunehmen ist, so wäre dies um so mehr zu bedauern, als die bereits ausgeführten Theile derselben im besten Stil gehalten sind und unserer Stadt eine hervorragende plastische Zierde in Aussicht stellten. — Unter den neu ausgestellten Gemälden sind zunächst drei Arbeiten von H. Faust zu nennen, welche die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in erhöhtem Grade in Anspruch nehmen, insofern sich darin ein nicht gewöhnliches Talent kundgiebt: ein Kinderporträt, ein Studienkopf und eine größere Komposition zu dem Gedicht „Der Blumen Rache", Arbeiten, die sich ebenso sehr durch tiefe, poesievolle Auffassung des Gegenstandes, wie durch großen Geschmack und eine gediegene Farbenbehandlung auszeichnen, welche letztere nur im Fleischton hier und da einige Härten zeigt. Faust begann seine künstlerischen Studien unter der bewährten Leitung von Georg Koch und Professor Müller hier, war Schüler der hiesigen Akademie und machte dann mehrere Studienreisen nach den Niederlanden und nach Italien, um sich durch das Studium der großen Koloristen weiter auszubilden. Nachdem bereits früher einzelne Arbeiten des Künstlers auf Ausstellungen in Berlin und München großes Aufsehen erregt hatten, ist derselbe nach längerem Aufenthalt in letzterer Stadt vor kurzem hierher, in seine Heimath, zurückgekehrt. Faust's künstlerische Richtung ist offenbar durch Makart bestimmt worden, ohne daß darum zu sagen wäre, daß er diesen imitire. Eine Auffassung der Natur, wie sie jener Studienkopf, oder Farbenakkorde, wie sie die beiden anderen Bilder zeigen, lassen auf eine durchaus originale Anlage schließen. Da wir zumal hier im Norden nicht allzu reich an bedeutenden koloristischen Talenten sind, so wollen wir uns zu diesem herzlich Glück wünschen und uns der Hoffnung hingeben, daß uns der Künstler noch manches erfreuliche Werk in dieser Richtung bieten werde. Außerdem sind noch einige tüchtige Werke der Münchener, Düsseldorfer und Weimarischen Schule zu nennen. Aus der ersteren eine „Abendlandschaft" von Stademann, ein farbenprächtiges Bild von Köhnholtz, „Sciroccosturm" und ein Thierstück von Lossow, „früh erwachter Kampfesmuth". Weimar hat Genrebilder von Souchon und Brütt, sowie eine gut angelegte, nur im Ton etwas zu tief gehaltene Sommerlandschaft mit Dorfkirche von Franz Arndt gesendet und Düsseldorf ist durch eine Winterlandschaft von Nordgreen gut vertreten. Endlich sind noch zu nennen: eine fein ausgeführte „Schafweide" von Stelling in Hamburg, ein Architekturbild von O. Meyer in Nürnberg, Landschaften von C. Scheitz hier und Höfler, sowie zwei kleine vortrefflich durchgeführte Genrebilder von Friedländer in Wien (Liebesantrag) und von Irmay (Schlafendes Kind).

Vermischte Nachrichten.

△ **Bayerisches Nationalmuseum.** Die Feuersgefahr, von der die Schätze des bayerischen Nationalmuseums in Folge durchaus zweckwidriger Bauführung bedroht sind, macht in neuester Zeit wieder viel von sich reden. Das hat seinen nächsten Grund wohl darin, daß sich eine aus Mitgliedern beider Fraktionen der Abgeordneten-Kammer gebildete freie Kommission in das Museum begab, um unter Beiziehung zweier Sachverständiger die oft besprochenen Verhältnisse in Augenschein zu nehmen. Die Bildung der Kommission, wie deren Besuch im Museum wurde durch den Baureferenten der Kammer der Abgeordneten, Grafen Fugger-Blumenthal, angeregt. Der eigentliche Zweck dieser Schritte war der, an Ort und Stelle zu erheben, ob durch die vor zwei Jahren vom Landtage bewilligte Summe von 59,000 Gulden den Uebelständen, an welchen das Museumsgebäude litt, und namentlich der höchst beunruhigenden Feuersgefahr abgeholfen worden oder nicht. Da ward denn die mit diesen Mitteln vorgenommene Einwölbung der Souterrains sowie die Legung von Parketböden an Stelle des Cementpflasters im ersten Stockwerke beifällig konstatirt. Dagegen mußte sich die Kommission zu ihrem Bedauern davon überzeugen, daß die Feuergefährlichkeit nicht nur nicht beseitigt, sondern vielmehr namhaft erhöht worden, so namentlich durch die ganz unzweckmäßigen Thürmchen, welche man an der Rückseite des Museums in die Ecken geklebt und mit Schwindel erregenden kurzgewundenen Wendeltreppen und blechenen Altanen versehen hat. Sie sollten nach der Intention des Baumeisters dazu dienen, im Falle eines Brandes von der Rettungsmannschaft zur Wegschaffung der Schätze des Museums benützt zu werden; doch ging die Kopflosigkeit hiebei so weit, daß man eiserne Treppen zwischen hölzernen Wänden anbrachte.

△ **Die Schleißheimer Gemäldesammlung** hat jüngst in der Presse eine Polemik hervorgerufen, welche auch die Aufmerksamkeit der bayerischen Regierung auf sich gezogen haben dürfte. Es ist nun nichts weniger als meine Absicht, als Vierter in diese Diskussion einzutreten, wenn ich auch wohl vom Standpunkte der Künstler und Kunstfreunde den Wunsch begreiflich genug finde, die Unbequemlichkeiten beseitigt zu sehen, welche mit dem Besuche der Galerie in Schleißheim trotz der Eisenbahn-Verbindung unleugbar verbunden sind, indem ein solcher Besuch regelmäßig einen ganzen Tag in Anspruch nimmt. Darum ist es mir auch ganz erklärlich, daß der Konservator des königl. Kupferstich-Kabinets, Hr. Dr. Schmidt, der bekannte Kunstgelehrte, von dem Gedanken ausgehend, daß durch die Uebersiedelung der Kunstgewerbe-Schule in das Gebäude der vormaligen kgl. Glasmalereianstalt die Räume des alten Galerie-Gebäudes am Hofgarten frei werden, eine Anregung in dem Sinne geben wollte, daß der bessere Theil der Schleißheimer Galerie ebendahin verlegt werden solle. Da jedoch die Räume der vormaligen Gemäldegalerie am Hofgarten bereits der Sammlung von Gipsabgüssen antiker Kunstwerke überwiesen worden, so erscheint die Debatte wenigstens nach dieser Seite hin als gegenstandslos. Jedenfalls kann man sich aber mit Dr. Eisenmann's Vermittelungsvorschlag vollkommen einverstanden erklären, der dahin geht, eine Anzahl interessanter und meist gut erhaltener Bilder aus der Schleißheimer Galerie in die Münchener Pinakothek zu versetzen und die Lücken in Schleißheim mit Bildern aus dieser und dem Depot auszufüllen.

△ **Münchener Künstlerhaus.** Nach langen Vorberathungen bewarb sich die Münchener Kunstgenossenschaft um einen im Gemeinde-Eigenthum befindlichen Bauplatz in der Nähe der protestantischen Schule. Das Gesuch ward bald mehrfach bekämpft, zunächst von benachbarten Hauseigenthümern, denen insbesondere die im Künstlerhause zu installirende Gastwirthschaft ein Dorn im Auge war. In Folge dessen erklärte sich der Magistrat bereit, der Kunstgenossenschaft einen dem ersten ganz nahe gelegenen Platz in der Nähe der Westendhalle abzutreten. Da gab es aber einen andern Anstand; der Platz liegt nämlich so tief (im alten Stadtgraben), daß die dadurch nothwendig werdenden Grundbauten einen sehr beträchtlichen Theil der verfügbaren Mittel aufgezehrt haben würden. Angesichts dessen blieb der Kunstgenossenschaft leider nichts übrig, als das Anerbieten des Magistrates abzulehnen. Nun ruhte

die ganze Angelegenheit eine Zeit lang, fand aber dann ihre Erledigung, indem der Magistrat in seiner öffentlichen Sitzung vom 15. April den definitiven Beschluß faßte, das Gesuch der Kunstgenossenschaft um den erstbezeichneten Bauplatz abzulehnen. Es scheint somit in den Sternen geschrieben zu sein, daß München kein Künstlerhaus erhalten soll.

Berichte vom Kunstmarkt.

Das Museum Minutoli.

Liegnitz, im Mai 1875.

Ueber die bevorstehende Auflösung des hiesigen Instituts der Vorbilder-Sammlung zur Beförderung der Kunst und des Kunstgewerbes geht uns noch die nachfolgende Mittheilung aus den Angaben des Besitzers zu.

Schon bald nach seinem Ausscheiden aus dem Staatsdienste und der Verlegung seines Domicils nach seinem Landsitze in der Lausitz im Jahre 1865 stieß Freiherr v. Minutoli in der Fortführung seines Instituts beim Mangel einer zu seiner Vertretung geeigneten Persönlichkeit auf die größten Schwierigkeiten. Dieselben nöthigten bereits damals zur Auflösung der Anstalt und zur Veräußerung der mit derselben verbundenen Sammlungen. Der in der Provinz lebhaft kundgegebene Wunsch zur Erhaltung derselben in Schlesien, sowie die an höchster Stelle genährte Hoffnung, die Kollektion dem Staate erhalten zu sehen, machten den Besitzer indessen zu dem Versuche einer Fortführung des Instituts geneigt. Es wurden nun die durch Abtretungen mehrerer Abtheilungen der Kollektion an den Staat im Jahre 1869 entstandenen Lücken durch ansehnliche Erwerbungen theilweise wieder ausgefüllt, ein neuer Katalog erschien in 2 Bänden 1872 und 1873 im Druck, und von Dr. Justus Brinckmann verfaßte Erläuterungen der Sammlungen wurden zum Besten der Besucher herausgegeben.*)

Schon bald darauf erlitt jedoch die Anstalt neue Störungen durch nothwendige Baureparaturen, welche nicht nur Unterbrechungen in ihrer Benutzung, sondern kurz hintereinander auch mehrere veränderte Aufstellungen der Sammlungen veranlaßten. Neuerdings wiederholt hervorgetretene Bauschäden machen abermals Reparaturen und diese gegenwärtig eine Abräumung des größten Theils der Kollektion unerläßlich. Zu diesen ebenso umfangreichen wie zeitraubenden Arbeiten eines neuen Arrangements, bei welchen der Besitzer allein auf die eigenen Kräfte angewiesen ist, findet derselbe gegenwärtig nicht die Zeit, weshalb er von der ferneren Erhaltung des Instituts nunmehr gänzlich abzustehen, und wegen des im Juni bevorstehenden Baues sich schon in kürzester Zeit von den Sammlungen derselben zu trennen beabsichtigt.

Ueber den Bestand der Sammlungen brachte dieses Blatt i. J. 1870, Nr. 14 bereits einen Bericht. Wie erwähnt, haben seitdem noch Vervollständigungen stattgefunden. Gegenwärtig zerfällt die Sammlung in zehn Abtheilungen für das Kunsthandwerk und in zwei für Malerei und Skulptur. Die ersteren umfassen die Sektionen für Verarbeitung der Steine und Erden, Keramik, Metall- und Glas-Industrie, Weberei, Nadel und Spitzenarbeit und Verarbeitung vegetabilischer und animalischer Stoffe, in Objekten, welche unter überwiegend artistischem Einflusse entstanden sind, während die 1869 getroffene Auswahl der Regierung vorzugsweise Gegenstände von vorwiegend technologischem Interesse traf. Diese ersten acht Abtheilungen, nebst einer Abtheilung für Ornamente enthalten eine erhebliche Anzahl hervorragender und zum Theil berühmter Erzeugnisse des Kunsthandwerks. Zu diesen zählen u. a. die berühmte Sgraffito-Scheibe mit dem Triumphzuge der Venus, vorzügliche Werke der Ofenkunsttöpferei, Majoliken von größter Schönheit, eine ausgewählte Sammlung von Krügen, darunter der bekannte Erfurter Krug, interessante historische Porzelläne, ferner aus der Kunstglas-Industrie die berühmte Sammlung antiker Gläser des orientalischen Reisenden Heinrich von Minutoli, mit der kostbaren Lepel'schen Paste. Demnächst das Dürer'sche Fenster aus der Nürnberger Tucherkapelle und unvergleichlich schöne Glasbilder nach Holbein'schen Zeichnungen. Die letzten Abtheilungen enthalten mehrere schöne Gobelins und in der reichen Sammlung alter Möbel und Möbelmodelle den berühmten Stuhl des Normannen-Königs Swerer aus dem 11. Jahrhundert. Der kostbare Reisealtar des Dogen Tiepolo, ein wunderbar schönes Renaissancewerk der venetianischen Goldschmiedekunst mit Gemälde von Carlo Dolce, bildet den Uebergang zu der aus dem Nachlasse Heinrich's von Minutoli stammenden Sammlung kostbarer Original-Oelgemälde und Miniaturen. Mehrere plastische Werke in Marmor, Terrakotta, Bronze und Wachs von hervorragender Bedeutung machen den Schluß der Sammlungen. An diese lehnt sich noch eine umfassende Kollektion von Originalformen der berühmten Nürnberger Bossirer und Ofenkünstler Georg und Andreas Leupold, Georg Vest, sowie des Meisters H. G. D. und anderer verwandter Modelleure des 16. und 17. Jahrhunderts.

Auch die photographischen Platten zu der eben vollendeten, jedoch noch nicht zur Ausgabe gelangten vermehrten neuen Auflage des großen Vorbilderwerks des Freiherrn v. Minutoli gehören hierher.

*) Beide in Kommission der Gropius'schen Buchhandlung zu Berlin.

Bei der Veräußerung, welche in der ersten Junihälfte aus freier Hand geschehen soll, wünscht der Besitzer, den wissenschaftlichen Werth schädigender Zersplitterung möglichst vermieden zu sehen. Museums-Vorstände und Sammler, welche die Gegenstände noch vor ihrer Abräumung in ihrem Zusammenhange besichtigen wollen, würden daher gut thun, sich vorher wegen eines Termins mit dem auf Schloß Friedersdorf im Kreise Lauban wohnenden Besitzer zu verständigen.

Zeitschriften.

L'Art. No. 20.
M. Edouard Detaille, von J. Claretie (Mit Abbild.) — Hans Holbein, von A. Genevay (Forts. Mit Abbild.) — Le salon de 1875, von P. Leroi. (Forts. Mit Abbild.) — Eine Kunstbeilage.

Kunst u. Gewerbe. No. 21.
Provinzial-Museen für Gegenstände des Alterthums und der Kunstgewerbe, von A. v. Cohausen. (Schluss.)

Gazette des Beaux-arts. Mai.
Maitre Pihourt et ses hétéroclites, von E. Bonnafé. — Ch. Gleyre, von P. Mantz. (Schluss. Mit Abbild.) — Les moulages du musée du Louvre, von A. Dumont. (Mit Abbild.) — Jean Fr. Millet, von E. Chesneau. (Mit Abbild.) — Du role décoratif de la peinture en mosaique, von E. Didron. (Mit Abbild.). — Exposition de l'union centrale. Histoire du costume: salle au moyen-âge, von A. Darcel (Forts. Mit Abbild.) — Les eaux-fortes de Rembrandt, von G. Duplessis. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 158.
The water-colour society. The Royal Academy's exhibition, von W. M. Rossetti. (Forts.) — Art sales.

Journal des Beaux-arts. Supplém. au No. 8.
Exposition et vente des oeuvres de Gust. Wappers.

Journal des Beaux-arts. No. 9.
L'enfant de Bruges. — A propos des tapisseries de l'hôtel van Susteren Du Bois. — Exposition des oeuvres de Gallait, Portaels, Robert et de la collection Cardon. — Jean Joest. — Travaux d'art exécutés par des artistes flamands à l'église de St. Jean, à Malines, de 1450 à 1793, von E. Neefs. (Forts.) — Le salon de 1875, von H. Jouin.

Kataloge.

C. G. Boerner in Leipzig. Versteigerung Mittwoch den 16. Juni 1875. Das Kupferstich-Cabinet des Herrn Dr. Karl Friedrich Heinrich Marx, Hofrath und Professor zu Göttingen. Zweite Abtheilung. Ausgezeichnete Kupferstiche, Radirungen etc. alter und neuer Meister. 1828 Nummern.

Rud. Lepke in Berlin. Versteigerung am 1. Juni. Katalog einer ausgewählten Sammlung von Kupferstichen, Radirungen u. Holzschnitten. 814 Nummern.

Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Katalog Nr. 440. Schöne Künste, Kupferwerke, Curiosa etc. 1210 Nr.

Berichtigung.

Die bei der Auktion von Gemälden und Aquarellen Ed. Hildebrandt's u. A. (s. Sp. 509 d. Bl.) resultirten Preise sind nicht wie angegeben in Mark, sondern in Thalern zu verstehen.

Inserate.

Leipziger Kunst-Auction von C. G. Boerner.

Mittwoch, den 16. Juni 1875.

Das **Kupferstich-Cabinet** des Herrn **Dr. Karl Friedrich Heinrich Marx**, Hofrath und Professor zu Göttingen. **Zweite Abtheilung**, enthaltend **ausgezeichnete Kupferstiche, Radirungen, Schwarzkunstblätter, Holzschnitte etc. von alten und neuen Meistern.**

Cataloge **gratis** und **franco** von der

Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.

! N o v i t ä t e n !

Illustrationen zu

Scheffel's Ekkehard.

12 Photographien nach Cartons von **A. Liezen-Mayer, E. Grützner, G. Max, J. Flüggen, J. Benczúr, R. Seitz, W. Diez, J. Herterich** und **Cl. Schraudolph.**

Bildgrösse $42\frac{1}{2} \times 31$ Centimeter.

Preis der ganzen Sammlung 144 Mark. Einzelne Blätter 15 Mark.

Illustrationen zu

Scheffel's Frau Aventiure.

12 Photographien nach Cartons von

A. von Werner,

Director der Akademie der bildenden Künste in Berlin.

Quart-Format in eleganter Mappe. Preis 30 Mark.
Cabinet-Format in eleganter Mappe. Preis 12 Mark.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Friedr. Bruckmann's Verlag in München & Berlin.

Kunstausstellung

bei der

Königl. Akademie der bild. Künste in Dresden.

Die Ausstellung von Originalwerken der bildenden Künste wird in diesem Jahre wie alljährlich

am 1. Juli eröffnet und
am 30. September geschlossen

werden.

Die auszustellenden Kunstwerke sind längstens

am 20. Juni

einzuliefern.

Das Nähere enthält das Regulativ, welches auf frankirten Antrag von der Ausstellungs-Commission unentgeltlich übersendet wird.

Die Aufforderung zur Beschickung der Ausstellung giebt nur dann den Anspruch auf Frachtbefreiung nach Maßgabe des Regulativs, wenn dieselbe speciell für die Ausstellung des laufenden Jahres erfolgt ist.

Dresden, am 7. Mai 1875. (64)

Die Ausstellungs-Commission.

So eben erschien unser

Kunstlager-Katalog I,

Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte älterer und neuerer Meister, sowie Kupferstich- und Lithogr.-Werke enthaltend.

Derselbe kann sowohl durch jede Buch- und Kunsthandlung als auch von uns direct gratis bezogen werden.

Dresden am 20. Mai 1875.

Meyer & Richter
(Kunsthandlung, Separat-Conto)
Seminarstrasse 7, II.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Holbein
und
seine Zeit.

Von

Alfred Woltmann.

Zweite
umgearbeitete Auflage.

Mit Illustrationen.

Ein stattlicher Band, 494 S. gr. Lex.-8. Preis broch. *M.* 13; geb. *M.* 15, 50.

So eben erschien:

Der
Leipziger Baumeister

Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag
zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.

Von

Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8.
Preis 3 Mark.

Leipzig, Verlag v. **E. A. Seemann.**

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Geschichte der Plastik.

Von Prof. Dr. **W. Lübke.** Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imper.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

Hierzu eine Beilage von Paul Neff in Stuttgart.

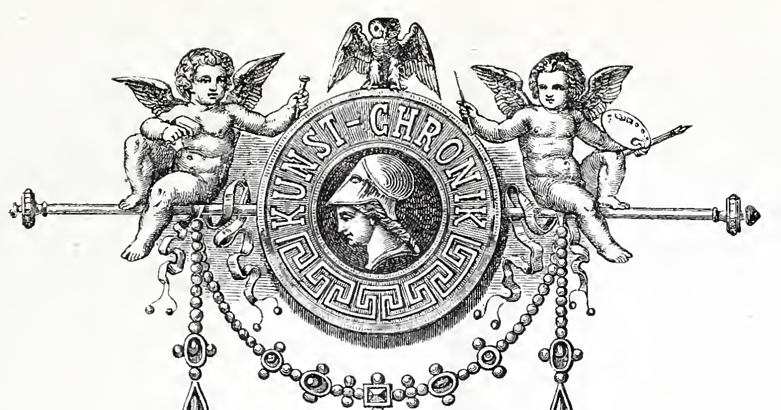
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

4. Juni



Nr. 34.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon.

I.

Die diesjährige Kunstausstellung in den Champs Elysées weist im Ganzen 3862 Nummern auf; davon fallen 2019 auf die Gemäldeabtheilung, 828 auf Zeichnungen, Aquarelle, Pastellgemälde, Miniaturen, Glas-, Email- und Porzellanarbeiten. Die Skulptur lieferte 420 Statuen und Büsten, der Rest theilt sich zwischen Medaillen, Kupferstichen und Lithographien. Die Produktion der französischen Schule wäre daher quantitativ eher im Vorsprunge gegen die vergangenen Jahre und die Erscheinung des Katalogs rundet sich zu einem ganz respektablen Volumen ab. Also alle Ehre und Anerkennung dem Fleiße, dem guten Willen und dem Schaffungsvermögen der französischen Kunstwelt! Wenn man jedoch von der langwierigen und ermüdenden Promenade durch die Räume des Palais de l'Industrie einigen Genuß haben will, darf man weder an das Louvre noch an die Galerien Italiens denken, ja es wäre sogar eine Unvorsichtigkeit, zwischen zwei Visiten im „Salon" einen Ausflug nach Versailles zu unternehmen. Der Vergleich, der sich im gegebenen Falle nothgedrungen jedem kunstsinnigen Besucher aufdrängt, wäre für die moderne Schule nicht schmeichelhaft. Wenn man ein Schlachtenbild von Beaucé oder Neuville betrachtet, muß man vergessen, daß es je einen Horace Vernet gegeben. Und die historischen Bilder, die man im sogenannten Ehrensaale aufgehängt hat, damit sie den Blicken der Menge ja nicht entgehen, sind keine Kinder, sondern Bastarde eines Delaroche.

Es fehlt den Künstlern nicht an Fleiß, aber an Schwung. Auch ihr Geschmack kann in den meisten Fällen nicht geleugnet werden, aber geniale Auffassung ist höchst selten. Die Bilder gefallen meistens, aber wir finden mit wenigen Ausnahmen keines, welches unsere Sinne überwältigt, keines, welches neben dem materiellen Blicke auch den Geist zu fesseln im Stande wäre. Es ist eine ehrliche Summe Durchschnittstalent vorhanden, deren Quotient die „aurea mediocritas" als das allgemein bezeichnende Merkmal der heutigen Kunst ergiebt.

Diese Thatsache tritt übrigens in ihren vielen Nuancen am besten durch die einzelne Betrachtung derjenigen Werke hervor, welche durch irgend eine Seite, durch Originalität der Auffassung, malerisches Verständniß, Gewandheit im Technischen oder durch irgend ein kulturhistorisches Interesse eine Haltestation rechtfertigen. Treten wir daher in den Gartenraum, der den unteren Theil des Palais de l'Industrie einnimmt; hier herrscht eine angenehme Kühle, welche durch die inmitten der üppigen Anlagen und der exotischen Gewächse angebrachten Springbrunnen hervorgebracht wird. Sparen wir uns für später die Schöpfungen der Bildhauerkunst auf, welche inmitten des Gartens recht geschmackvoll disponirt sind und begeben uns die monumentale Treppe hinauf, die zu der Bildergalerie führt. Es lohnt sich da einen Moment auszurasten; werthvolle Tapeten hängen an den Wänden. Es sind diesmal keine Pariser Gobelins, sondern Brüsseler Fabrikate. Offenbar fehlt es denselben an jener Feinheit, welche die Arbeiter der unter Mazarin's Protektion gegründeten Manufaktur auszeichnet, der Gesammteindruck ist schwer-

fälliger; dafür findet sich in den einzelnen Punkten der Ausführung eine Präzision, welche wir bei den Gobelins oft vermissen. Die aus acht Bildern zusammengesetzte Serie stellt den Römerzug des älteren Scipio nach Karthago vor, eine getreue Kopie nach Giulio Romano, in einer graziösen Einrahmung von Blumen, Früchten, Guirlanden, fliegenden Kolibri's und geflügelten Amoretten, die gegen die rauhen Kriegsbilder, welche den Mittelpunkt der Arbeit bilden, merkwürdig abstechen.

Die erste Gruppe zeigt Scipio an der Spitze seiner Flotte in Sicht des afrikanischen Gestades. Der römische Feldherr in einer hellen blauen und rothen Kleidung, mit einem goldenen Helm als Kopfbedeckung, steht auf dem Deck der Galeere und deutet auf die Küste. Ein Standartenträger schwenkt triumphirend ein rothes, mit kriegerischen Emblemen geziertes Fähnlein über dem Haupte des Eroberers, und die Mannschaft rings herum blickt erstaunt auf das vor ihrem Auge liegende Land. Eine andere Rudergaleere, mit Kriegern in glänzendem Kostüm gefüllt, sucht dem Fahrzeuge, welches Scipio trägt, vorauszurudern. Im Hintergrunde naht, Schiff an Schiff in festgeschlossener Schlachtlinie, die römische Segelflotte. Die Küste Afrika's im üppigen Grün mit dem kreisförmigen Hafen ist öde und verlassen. — In der zweiten Gruppe empfängt Scipio die Gesandten Karthago's. Der General in einen hellblauen, mit Sternen besäeten Mantel gehüllt, den er um die Hüfte geschlungen, ist eben vom Pferde gestiegen. Ein Sklave hält den edlen Schimmel, welcher mit kostbarem Geschirr und Sattelzeug bedeckt ist, am Zaume; auf dem breiten Nacken des Thieres spielt ein Affe, dessen Sprünge die Aufmerksamkeit einiger Zuschauer im hohen Grade anziehen, während anderes Volk sich vielmehr durch den politischen Theil der Scene fesseln läßt. Die Gesandten der gedemüthigten Meerkönigin liegen vor dem stolzen Römer knieend im Staube. Dahinter werden die Kisten mit den üblichen Geschenken von dem Rücken zweier Kameele herabgenommen. Eine dieser Kisten ist eben eröffnet worden, und der Inhalt, den Sklaven auf dem Rasen ausbreiten, ist durchwegs danach angethan, dem Ruf der Freigebigkeit der Römer Ehre zu machen. — Die dritte Gruppe zeigt uns die Schlacht von Zama in einem ihrer effektvollsten Momente. Die römischen Legionen rücken unerschrocken gegen die beweglichen, von den Elephanten getragenen Festungsthürme an, und da es kein anderes Mittel giebt, die Ungethüme zum Fall zu bringen, zünden sie ihnen das Fell mit Fackeln an. Diese blicken ganz traulich den Fackelträgern zu. Es herrscht offenbar eine große Gemüthlichkeit in der Darstellung dieser Bataille. — Dramatischer ist die vierte Gruppe, welche den Brand des numidischen Lagers darstellt. Mitten in der Nacht sind die Römer nach Erzwingung der Umzäunung in das Lager eingebrochen, und Rauchwolken ringsumher verkünden, daß es ihnen mit dem Zerstörungswerke sehr ernst ist. — Die übrigen Gruppen stellen die Unterredung Hannibal's und Scipio's angesichts beider Heere, die nur durch einen schmal dahinfließenden Bach getrennt werden, die Einnahme von Karthago und das gemeinsame Mahl der beiden Feldherren nach dem Friedensschlusse dar. Letztere Komposition versetzt mit der naiven Kühnheit der alten Meister ein venezianisches Fest nach den punischen Gestaden.

Im großen viereckigen „Ehrensaal" drängt sich vor allen ein Gemälde von ungeheuerer Dimension unsern Blicken auf, es bedeckt eine Fläche von wenigstens 5—6 Quadratmetern. Das Werk, die Schöpfung Georg Becker's, ist unbedingt das Sensationsbild des diesjährigen Salons. Die Erfindung muß einem aschgrauen Temperament entstammen, und auch die Ausführung ist wirklich eine aschgraue. Der Maler schöpfte seine Inspiration aus einer der abscheuerregendsten Episoden des alten Testamentes, welche darthun, daß Jehova ein eifersüchtiger und blutdürstiger Gott gewesen. Im 2. Buche Samuelis, Kapitel 21 wird erzählt, daß um das Blut der Gibeoniten zu rächen, David sieben Söhne des Saul an sie auslieferte, welche jene unbarmherzig an's Kreuz schlugen. Unter den Gerichteten befanden sich auch zwei Söhne der Respha, und die Mutter vertheidigte die Leichen ihrer Söhne gegen die Raubvögel. Diese Scene ist es, welche das Becker'sche Bild behandelt. Das Blutgerüst ist inmitten einer gebirgigen Landschaft aufgerichtet; ringsherum nichts als Felsblöcke, von denen einige vom Blute der Gemordeten triefen. Die ersten Schatten der Nacht tragen noch zur Unheimlichkeit der Scene bei. Die Sühnopfer sind nicht am Halse, sondern an den Händen mit starken Strängen aufgeknüpft; bluttriefende Wunden bedecken ihre nackten Körper, die um Hals und Finger noch die üblichen Geschmeide zeigen. Die Rotte der Raubvögel ward von dieser Beute herangelockt, über die Berge unterscheidet man die Schaaren der Geier und Adler; Raben schwirren in den Lüften. Ein riesiger Steinadler mit ausgebreiteten Flügeln und mächtiger Tatze kreischt bereits um den Galgen. Er hat den Schnabel geöffnet; noch eine Sekunde und er wird sein abscheuliches Mahl beginnen. Ein Weib, fahl vor Zorn und Schrecken, blickt den Aar mit fürchterlichem Blick an und ihre Rechte schwingt einen vom nächsten Baum mit Gewalt abgerissenen Knotenstock. Vor der rasend gewordenen Mutterliebe, die selbst über das Grab hinausdauert, schreckt die Bestie zurück. — Die Physiognomie der Respha ist eine im höchsten Grade ausdrucksvolle. Die Figur, in Lebensgröße ausgeführt, ist kräftig hoch gewachsen, die Arme sind muskulös und die Büste voll. Das Haupt ist ein Ideal unverfälschter semitischer Schönheit, die regel=

mäßigen Züge athmen Leidenschaft und Heldenmuth. Diese Respha könnte ebenso gut eine Judith sein. Ihre Kleidung ist eine reiche, um den Kontrast noch zu verstärken; ein Gewand von schwerem gelben Stoffe bedeckt den ganzen Körper der trauernden Mutter, ihr Haarwuchs verschwindet unter einem violetten Tuch, dessen Ende hoch im Winde flattert; große Ohrhänge, ein Halsband und goldene Reife um die Arme verrathen die königliche Wittwe, der man den Reichthum zwar gelassen, dafür aber das Theuerste geraubt hat. Der Maler hat es vermieden, den unschuldigen Sühnopfern die erschreckenden und entstellenden Merkmale, die den gewaltsamen Tod begleiten, aufzuprägen. Für diese Jünglinge soll die ewige Ruhe ein seliger Schlummer sein. Die beiden Söhne der Respha sind wie verklärt; es ist, als wüßte ihre Seele von der Hingebung ihrer Mutter und als raubte ihnen dieses Bewußtsein allen Schmerz. Die übrigen bäumen sich krampfhaft gegen den Todeskampf; der Maler wußte die Köpfe mit Geschick so zu wenden, daß man nur die erstarrten Körper sieht.

Becker hat sich offenbar eine große und schwierige Aufgabe gestellt und lief mit seiner Auffassung Gefahr, in das Groteske zu verfallen. Dieser Gefahr ist er glücklich entronnen. Sein Bild ist von den Uebertreibungen der Nachfolger Regnault's frei; die leidenschaftliche Mutterliebe, der Kampf zwischen Mensch und Thier, die Verklärung unschuldiger Sühnopfer kommen darin zu schönem Ausdruck. Dabei zeichnet sich dasselbe durch die sorgsame Behandlung des Details aus; namentlich aber durch eine bei den Modernen seltene Diskretion in der Malerei. Den sogenannten „Impressionisten“, die da glauben, man müsse, um den Bildern Bedeutung zu geben, recht dicke Farben auftragen, zeigt Becker, daß sich, auch ohne gegen Geschmack und Maß zu sündigen, große Wirkungen erzielen lassen.

Paul d'Abrest.

Korrespondenz.

London, im Mai 1875.

Die königliche Kunstakademie in London hat ihre 117. Ausstellung am 3. Mai, zwei Tage nach Eröffnung des Pariser Salons, eröffnet. Der materielle Erfolg hat sich wie immer als ein glänzender erwiesen; die Zahl der Besucher zu 1 Schilling pro Kopf pflegt eine große Summe, die zwischen 12,000 und 17,000 Pfund Sterling schwankt, zu erzielen. Durch diese Einnahmequelle ist die königliche Akademie eins der reichsten Institute in Europa geworden. Die gegenwärtige Ausstellung ist jedoch qualitativ hinter dem Durchschnitt der letzten Jahre zurückgeblieben. Die englische Malerei ist in der That gegenwärtig bemerkenswerther in Bezug auf die wachsende Masse der Produktion, als in Bezug auf die Fortschritte der Kunst. Im Jahre 1873 betrug die Zahl der zur Ausstellung eingesandten Werke 4169, 1874 schon 4481, während in diesem Jahre nicht weniger als 4800 Kunsterzeugnisse Zulaß suchten. Der Präsident Sir Francis Grant bemerkt diesen Zahlen gegenüber, daß sie ein jährliches Anschwellen der Zahl der Werke konstatiren, welche für die Ausstellung bestimmt sind, derart, daß in diesem Jahre 319 mehr als im vorigen, und 631 mehr als im Jahre 1873 zur Ausstellung eingesandt wurden. Der Präsident fügt hinzu: „Ich halte es für gut, auf diese statistischen Notizen hinzuweisen, damit das Publikum und die Künstlerschaft sich eine Vorstellung von den Schwierigkeiten machen, welche der Akademie aus der Auswahl der Kunstwerke für die Ausstellung erwachsen.“ Diese Schwierigkeiten sind gleicher Weise in Deutschland und Frankreich bekannt, sie bestehen in der peinlichen Nothwendigkeit der Zurückweisung einer Menge von sonst ganz sehenswerthen Arbeiten aus dem einzigen Grunde, weil kein Raum zum Aufhängen vorhanden. Die Zahl der zugelassenen Werke beträgt 1408 gegen 3392 nicht zugelassene, so daß kaum ein Drittel der eingesandten Gegenstände in der Ausstellung Platz findet. Aus der Statistik geht ferner hervor, daß kein einziges der sechs ausländischen Ehrenmitglieder der Akademie, einschließlich Gallait, Gerôme und Meissonier, für seine Repräsentation Sorge getragen hat. Die Londoner Akademie besteht aus vierzig ordentlichen, und zwanzig außerordentlichen Mitgliedern (associates), welche das Vorrecht auf die besten Plätze haben, doch haben sie im Ganzen nur 172 Werke eingesandt, während den Nichtakademikern gestattet ist, nicht weniger als 1336 Arbeiten auszustellen. Dies spricht für die Coulanz in der Verwaltung. Die Jahresausstellung ist immer das Hauptereigniß der Londoner Saison, doch finden sich verhältnißmäßig wenige Kunstwerke, welche über die Grenzen Englands hinaus bemerkt zu werden verdienten. Der ausländischen Künstler, die ausgestellt haben, sind ungewöhnlich wenige, zum Theil wohl, weil sie die Empfindung haben, daß den heimischen Künstlern der erste Anspruch gebührt, wenn der Raum dem Bedürfniß gegenüber so gering ist. Von den fremden Künstlern, welche Platz fanden, sind vornehmlich zu nennen: Eduard Frère, Henriette Browne und Alma Tadema. Der letztere, der in London ansässig ist und sich hat naturalisiren lassen, stellte „die Skulpturengalerie“ aus, die in einem vergleichsweise unvollendeten Zustande im vorjährigen Salon zu sehen war. Ich bemerke hier, daß Alma Tadema sehr viel Theilnahme bei den schweren Verlusten gefunden hat, welche ihm die schreckliche Pulverexplosion im vergangenen Sommer verursachte. Sein Haus, welches er mit großen Kosten und Mühen in eine Art Kunstpalast verwandelt hatte, wurde dabei fast ganz zertrüm-

mert; indeß hat er dasselbe inzwischen schöner und prächtiger wiederhergestellt. Durch die von ihm in London ausgestellten Gemälde hat er das Wahlrecht zur englischen Akademie erworben.

Die historische und religiöse Kunst befindet sich in England schon lange im Zustande des Verfalls, dagegen florirt die Genre- und Porträtmalerei, welche letztere immer die bestbezahlte gewesen ist. Das einzig bedeutende historische Gemälde ist „Julianus Apostata in einer Versammlung von Sektirern den Vorsitz führend", ein Meisterwerk, von Armitage, einem Schüler von Delaroche, der unter der Leitung dieses Meisters an der Ausführung des Hemicykle in der école des beaux-arts theilnahm. Seine fleißige Komposition wird ohne Zweifel in Kupfer gestochen. Neuerdings grassirt bei den englischen Malern gerade wie bei den französischen der Hang zu orientalischer Romantik und Färbung. Von Gemälden dieser Art haben „Rachel mit ihrer Schafheerde" von Goodall, und der „Babylonische Heirathsmarkt" von Long viel Lob geerntet. Doch das am meisten bewunderte Werk ist ein Schlachtengemälde von einer jungen Malerin, Miß Thompson, wenngleich es sich mit Darstellungen ähnlicher Art von Deutschen und Franzosen nicht messen kann.

Mit Porträtmalen wird in England mehr Geld gewonnen, als überall sonstwo. Millais erzielt die höchsten Preise bei geringstem Zeitaufwande. Für ein Gruppenbild hat er, wie bekannt, 2000 Pfd. St. erhalten, doch muß man es ihm zum Ruhme nachsagen, daß seine Porträts mehr sind als blos Porträts, es sind Bilder. Gegenwärtig macht sich in London mehr und mehr die Neigung geltend, das Porträt mit gefälligen Nebendingen oder landschaftlicher Umgebung auszustatten.

Die Landschaftsmalerei, obwohl sie in England auf hoher Stufe steht, ist in der Akademie nie zu ihrem Rechte gekommen, und zwar aus dem Grunde, weil Landschaften für das große Publikum, das hier Eintrittsgeld zahlt, weniger anziehend sind als Figurenbilder, namentlich Genredarstellungen. Trotzdem nahmen sich die Landschaften in diesem Jahre auf der Ausstellung gut aus, und mehr als jemals gewinnt man die Ueberzeugung, daß die englische Schule in diesem Fache einen ganz anderen Weg eingeschlagen hat, als die deutsche und französische. Seit den Zeiten Turner's, des größten englischen Landschaftsmalers, ist das Streben dahin gerichtet gewesen, nicht Schatten, sondern Halbdunkel zu malen, nicht die Finsterniß, sondern das Licht wiederzugeben. Es galt hierbei, große Schwierigkeiten zu überwinden, dennoch hat dies wohl keine Nation mit mehr Erfolg gethan, als die englische.

Die Skulpturen der diesjährigen Ausstellung nehmen, wie überall, den ausgestellten Gemälden gegenüber einen geringeren Rang ein; leider ist die Bildhauerkunst in England arg vernachlässigt, nachdem Gibson und Fooley, unsere besten Bildhauer dieses Jahrhunderts, gestorben sind. Ebenso nimmt auch die Architektur eine untergeordnete Stellung ein; indeß ist aus den ausgestellten Entwürfen ersichtlich, daß man den gothischen Stil, welcher seit den letzten zwanzig Jahren in England an der Tagesordnung ist, wiederzubeleben und die anderen historischen Stilarten einem genaueren Studium zu unterziehen und sie wieder aufzunehmen beabsichtigt.

Drei Ausstellungen von Aquarellgemälden, eine Kunstweise, welche für England eine Spezialität bildet, erzielten wie immer gute Resultate. Vier Galerien sind vorzüglich dem vom Kontinent importirten Bildern gewidmet. — Alles zusammengerechnet sind hier augenblicklich über 16 Gemäldeausstellungen mit im Ganzen mehr als 5000 Kunstwerken geöffnet, und die Nachfrage ist so groß und das Geld so reichlich vorhanden, daß es den Bildern von einigem Verdienst selten an Käufern fehlt.

J. Beavington Atkinson.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

△ **Der bayerische Landtag und die Kunstinteressen.** Der jüngste bayerische Landtag hat wiederholt Gelegenheit gehabt, sich mit der Kunst und ihren Interessen zu beschäftigen. Daß er sich dabei nicht allemal auf der Höhe der Situation befand, haben leider die Verhandlungen und Beschlußfassungen in Sachen der königlichen Glasmalereianstalt in München mehr als zur Genüge dargethan. In der letzten Session wendete der Landtag seine Aufmerksamkeit namentlich den Verhältnissen der Staatsgemäldesammlungen und dann noch einmal der Glasmaltechnik zu, und es kamen Gesammtbeschlüsse beider Kammern dahin zu Stande, den Wunsch auszusprechen, „daß die Kunstschätze der Staatsgemäldesammlungen dem Publikum in erhöhterem Maße als bisher, insbesondere durch Erleichterung des Kopirens, Gestattung der Nachbildung auf photographischem Wege zugänglich gemacht und zu diesem Zwecke eine Sachverständigen-Kommission niedergesetzt werde und daß gegebenen Falls für die Bewerbung um das Recht der Nachbildung auf photographischem Wege eine Konkurrenz eröffnet werden möchte." Auf diesen Beschluß hin hat nun das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten eine sorgfältige Prüfung dieses Gegenstandes durch eine Sachverständigen-Kommission eingeleitet, wie wir aus dem Landtagsabschied erfahren. Auf die Bitten „I. anzuordnen, daß die Abgüsse und beziehungsweise Photographien von Gegenständen des bayerischen Nationalmuseums an die bayerischen Bildungsanstalten um einen billigeren Preis abzulassen seien, als bisher in Uebung war, II. anzuordnen, daß ein vollständiger zweckentsprechender, die Gegenstände summarisch beschreibender Katalog für die Gegenstände des Nationalmuseums in möglichst kurzer Zeit hergestellt werde", wurde das Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten beauftragt, näher in Erwägung zu ziehen, in welchem Maße Abgüsse und Photographien von Gegenständen des bayerischen Nationalmuseums, welche bisher schon nach den getroffenen Einrichtungen an die bayerischen Bildungsanstalten um ermäßigte Preise abgegeben werden sollen, weiter bei Abnahme einer gewissen Anzahl von Nachbildungen um ermäßigten Betrag abgelassen werden können. Ferner sind die erforderlichen Anordnungen getroffen worden, daß, nachdem die baulichen Vorkehrungen im Innern des Nationalmuseums zum Abschlusse gebracht worden sind und die Aufstellung und Ordnung der Gegenstände nach einem neuen System demnächst im Wesentlichen vollendet ist, ein neuer zweckentsprechender, die Gegenstände summarisch beschreibender Katalog in möglichst kurzer Zeit hergestellt werde. — Ebenso wird die Bitte beider Kammern des Landtages „die

Glasmalerei als besonderen Unterrichtsgegenstand in das Lehrprogramm der Akademie der bildenden Künste aufzunehmen und bei der Feststellung des Bauplanes des Akademiegebäudes hierauf Bedacht zu nehmen," einer sorgfältigen Prüfung unterstellt werden, und die Allerhöchste Entscheidung hierüber vorbehalten. — Welcher Art nun diese Entscheidung sein wird, muß sich in nicht allzu ferner Zeit zeigen. Aber noch eine die Interessen der Kunst berührende Frage wurde vom jüngsten Landtage diskutirt. Auf Anregung bayerischer Verleger brachten der Abg. Frickinger von Nördlingen und Genossen einen wichtigen Antrag an die Kammer, dahin gehend: es möge der Art. 68 des Gesetzes über den Schutz der Urheberrechte aufgehoben oder doch gemildert werden. Dieser Artikel verlangt nämlich, daß von Inländern, welche im Inlande Preßerzeugnisse, musikalische Kompositionen oder Werke der Kunst verlegen, je zwei Exemplare an den Staat abgegeben werden, der das eine der Hof- und Staatsbibliothek, das andere an eine Universitätsbibliothek abgebe. Leider kam die Angelegenheit aus formellen Gründen nicht zur Entscheidung und so werden denn die sogen. Pflichtexemplare wenigstens bis zur nächsten Finanzperiode noch abgegeben werden müssen. Die Verpflichtung trifft übrigens alle bayerischen Künstler, welche Kunstwerke im Inlande selber verlegen, mit.

* **Die römische Chalkographie**, das berühmte, 1732 vom Papst Clemens XII. gegründete Institut für Kupferstich, wurde von der italienischen Regierung einer durchgreifenden Reorganisation unterzogen. An der Spitze der Anstalt steht gegenwärtig der Commend. Aloysio Juvara. Die Regierung bewilligte der Direktion eine jährliche Unterstützung von 40,000 Frcs. zur Herstellung neuer Werke. Der alte Vorrath der Chalkographie beläuft sich auf nicht weniger als 15,000 Platten.

Personalnachrichten.

△ **Philipp von Foltz**, der bisherige Centraldirektor der königl. bayerischen Gemäldegalerien, hat die nachgesuchte Versetzung in den Ruhestand erhalten unter huldvollster Anerkennung seiner langjährigen erspießlichen Dienste. Die Gesundheit des Hrn. v. Foltz war seit Jahren sehr angegriffen; trotzdem kam er seinen Berufspflichten mit dem Eifer eines Jünglings nach. Vor wenigen Tagen noch wohnte er der Sitzung einer vom Kultusministerium eingesetzten Kommission von Sachverständigen bei, deren Aufgabe es ist, der genannten Stelle ein Gutachten über die Modalitäten vorzulegen, unter denen von Werken in den Gemäldesammlungen des Staates Kopien genommen werden dürften. Während der Sitzung ward Hr. v. Foltz von einer Ohnmacht befallen und mußte in einem Wagen nach Hause gebracht werden. Jetzt hat sich erfreulicher Weise sein Befinden wieder gebessert. Aus Anlaß seines siebenzigsten Geburtstages wurden Hrn. v. Foltz von den verschiedensten Seiten ehrende Ovationen dargebracht. So übergaben ihm u. A. Deputationen der Münchener Kunstgenossenschaft und des Münchener Künstler-Unterstützungs-Vereins schön ausgestattete Adressen. Eine Stelle derselben möge hier Platz finden. Sie lautet: „Wir gedenken auf's dankbarste der anstrengenden und aufreibenden Aufopferung, mit der Sie als Direktor der königlichen Gesammtgalerien rastlos gewirkt und sich damit um diese Kunstschätze hochverdient gemacht und in den Herzen der studienbeflissenen Künstler ein unvergängliches Denkmal errichtet haben. Sie haben dem Staate Schätze gerettet, die ohne Sie wahrscheinlich noch heute auf unverantwortliche Weise in Speichern und Kellerräumen modern würden. Sie haben Werke von hohem Werthe, die durch minder würdige verdrängt, unserer Beachtung fast entgehen mußten, an den ihnen gebührenden Platz gebracht; Sie haben mit der größten Gewissenhaftigkeit Alles gethan, was Ihnen im Interesse der Erhaltung der Kunstschätze nöthig schien. Ihnen danken es auch die Künstler, daß man den von ihrem Berufe begeisterten Kunstjüngern, die des Studiums halber die Werke alter Meister kopiren wollen, Raum gegeben hat, indem Sie die Aufhebung der mit mehr oder weniger Recht bestehenden Privilegien der handwerksmäßigen Kopisten beantragt und durchgesetzt haben. Für alle diese in Ihrer Stellung als Direktor der königlichen Galerien mit Anstrengung aller Kräfte geleisteten Dienste schulden Ihnen Staat, Künstler, Kunstgelehrte und Kunstfreunde gleich großen Dank." — Ueber die Wahl des Amtsnachfolgers des Hrn. v. Foltz verlautet mit Sicherheit noch nichts.

Die Gesellschaft „Arti et amicitiae" in Amsterdam hatte in diesem Jahre während des Monats Mai eine Leihausstellung moderner Gemälde veranstaltet, welche sich einer zahlreichen Beschickung mit vorzüglichen Werken aus dem Privatbesitz erfreute. Bei diesem Anlaß hat die Gesellschaft folgende Künstler zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt: 1) Belgier: Madou, Clays und Wouters; 2) Franzosen: Couture, Carpeaux, Garnier, Viollet-le-Duc, Mouilleron, Czermak; 3) Deutsche: Mandel, Vautier, Piloty und endlich den italienischen Bildhauer Barzaghi.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ **Münchener Kunstverein.** Meinen Bericht über die letzten fünf Wochenausstellungen muß ich heute nothgedrungen weit kürzer fassen als mir lieb ist. Als die Perlen derselben sind zwei Bilder mäßigen Umfangs von Fr. Defregger: „Bei Tisch" und „Besuch" zu bezeichnen, welche zu dem Besten gehören, was dieser geniale Künstler je geschaffen, und die namentlich weit über manche seiner jüngeren Leistungen zu stellen sein dürften. Es erscheint geradezu unmöglich, in Bezug auf Charakterisirung und Darlegung des inneren Seelenlebens noch mehr zu leisten, als der Künstler hier geleistet hat, was um so höher angeschlagen werden muß, als der Stoff in beiden Fällen von der größten Einfachheit und von leidenschaftlicher Erregung nirgends auch nur die leiseste Spur ist. Aber gerade darin liegt, wie mir scheint, des Meisters Stärke, daß er die schwere Kunst der Selbstbeschränkung gelernt hat. Würdig an diese Meisterwerke lehnt sich R. S. Zimmermann's „Siegesbotschaft" an, eine anmuthende Reminiscenz an die Kriegs- und Siegesjahre 1870—71. Die Nachricht von der Schlacht von Sedan ist in einem schwäbischen Landstädtchen eben eingetroffen und nun bricht unendlicher Jubel los. Auch der alte würdige katholische Pfarrer theilt ihn; nur sein Hilfspriester, der zelotische Römling, hat kein Herz für Deutschland. Das figurenreiche Bild erhebt sich durch scharfe Charakteristik, sorgfältige Zeichnung, überaus glückliche Komposition und seltene Harmonie des Kolorits zu den besten Leistungen der modernen Genremalerei. Louis Braun führte das große Ereigniß selber vor Augen, dessen Echo in den abgelegensten Winkel der bewohnten Erde drang. Auf einem Hügel vor Sedan steht der König Wilhelm von Preußen, umgeben vom Kronprinzen, dem Prinzen Friedrich Karl, dem Herzog von Koburg, dem Prinzen Luitpold von Bayern, Bismarck, Moltke, den Generälen Blumenthal, Roon, Baumbach u. A., während unter der Last des Unglückes fast zusammenbrechend der französische General Reille herankommt, um dem Könige die Unterwerfung der Stadt und des Kaisers zu melden. Kurzbauer war durch „Sonntagsjäger" in der Schenke, Fritz Paulsen in Berlin durch seine bereits vielfach reproducirten „Bauernfänger" vertreten, ein Bild von überraschender Wahrheit, aber von für diesen Stoff zu großen Maßverhältnissen. Eduard Grützner brachte zwei sehr werthvolle kleine Bilder: einen Klosterbräumeister, der von des Tages Müh und Last beim Krug und bei einer Cigarre ausruht, und einen Hofnarren, der einem klug blickenden grauen Papagei eine Melodie vorpfeift, welche den Herrn überraschen soll. Roegge zeigte uns eine ländliche Schöne, die einen Tisch mit einem mächtigen Blumenstrauß schmückt; daher der Titel „Vor dem Fest." Der Reiz liegt in der wohlthuenden Gesammtwirkung. Dagegen hat es Gabriel Max wieder einmal auf unsere Nerven abgesehen: er wählte das bekannte Gedicht „Die Löwenbraut" von Adalb. v. Chamisso zum Gegenstande eines Bildes mit lebensgroßen Figuren. Der Löwe ist ein unübertreffliches Meisterstück, um das ihn ein Snyders beneiden dürfte, aber das junge Mädchen unter den Klauen der Bestie hätten wir dem Maler gerne geschenkt, selbst wenn sie weniger verzeichnet wäre, als es der Fall ist. Ueber eine „Flucht nach Aegypten" und ein paar „nackte Buben" von Thoma habe ich nur zu berichten, daß sie allgemeine Heiterkeit erweckten. — Das Porträt war durch höchst schätzbare Arbeiten von Füßli und ein paar gute Bilder von Berckholtz vertreten, und im Thiergenre thaten sich Braith mit einer prächtigen Schafheerde, die einen todten Hasen umsteht, Meißner mit „Schafen im Sturm" und „Schafen im Schnee", dann Maffei mit ein paar Jagdstücken, „Gutgetroffen" und „Leckerbissen" rühmlich hervor, während die Architekturmalerei ein sehr fein gestimmtes Bild des wackeren F. C. Mayer in Nürnberg: „Partie aus

der Franziskanerkirche in Rothenburg an der Tauber" aufzuweisen hatte. — Von den zahlreichen Landschaften endlich wären: „Roeth's „Blick in die Ebene", wie ich das treffliche Bild nennen möchte, eine Winterlandschaft von Windmaier, eine Partie im Föhrenwalde von Malecki, ein Wasserfall im Zillerthal von Horst Hacker, ein Vorfrühling von Her, eine Landschaft mit Zigeunern staffirt von Jak. Grünenwald, ein Motiv bei Brannenburg von Weber und eine Partie bei Schongau von Jul. Lange, so wie ein paar anmuthige Bilder von dessen Schüler Luitp. Faustner zu nennen.

A. Der **Burlington-Fine-Arts-Club in London** hat in Uebereinstimmung mit seinem Zweck, welcher darin besteht, von Zeit zu Zeit die eine oder andere der Haupt- oder Spezial-Kunstschulen, oder auch einen einzelnen Meister dem Publikum in einer Reihe von Werken vorzuführen, in letzter Zeit zwei Ausstellungen in seiner Galerie veranstaltet. Die erste, wie dies Blatt schon kurz berichtet, enthielt eine sehr schöne Auswahl von Stichen Wenzeslaus Hollar's, die großentheils durch Mitglieder des Clubs herbeigeschafft und dem großen Publikum mittels unentgeltlicher Eintrittskarten zugänglich gemacht worden waren. Die ausgestellten Blätter verdienten mehr Beachtung hinsichtlich ihrer vortrefflichen Beschaffenheit, als daß sie eine erschöpfende Vorstellung von der Bedeutung des Meisters gegeben hätten, der durch mehr denn zweitausend Werke bekannt ist. Die Ausstellung beschränkte sich hauptsächlich auf die in England entstandenen Arbeiten des Künstlers. Was er auf seinen Reisen oder während seines Aufenthalts in Deutschland, Holland, Frankreich und Italien geschaffen, mag in kontinentalen Sammlungen besser zu finden sein, während die im Burlington Club, British Museum und zu Windsor Castle vorhandenen Stiche von besonderem Werth als Illustrationen zu englischer Geschichte, Architektur und Kostümkunde sind. Großes Interesse erregten in dieser Ausstellung die vielen Porträts englischer historischer Persönlichkeiten, die unbedenklich noch hätten vermehrt werden können. Beispielsweise seien hier erwähnt: Eduard VI., Heinrich VIII., Anna Boleyn, Katharina von Aragonien, Morett, der Juwelier Heinrich's VIII., alle nach Holbein und zumeist aus der Arundel-Sammlung. Der Earl of Arundel, bekanntlich einer der feinsten englischen Kunstkenner, war der Gönner Hollar's und zog diesen nach England. Hollar hat unschätzbare Ansichten von London vor und nach dem großen Brande von 1666 hinterlassen; im Burlington Club war gleichzeitig eine Karte der Stadt London nach dem Feuer ausgestellt. Von hervorragender Bedeutung war die als „verschiedene Blätter" bezeichnete Serie. Der veröffentlichte Katalog sagt mit Recht, daß dies die seltenste Folge von Stichen, wie nicht minder die schönste ist, die von Hollar ausgeführt worden. Ferner bemerkt der Katalog ebenso richtig, daß die Folge der „Ladie's Muff's", von der ein schönes Exemplar ausgestellt wurde, zu den besten der Hollar'schen Arbeiten gehört. Auch als Buchillustrator ist der Künstler rühmlichst in England bekannt, so z. B. durch das „Monasticon", die „Antiquities of Ireland", „Dugdale's Warwickshire", und „St. Pauls." Die Ausstellung erregte bei Kunstkennern sowohl als auch bei dem großen Publikum hohes Interesse, als ein dem Genius Hollar's dargebrachter würdiger Tribut. Die zweite in der Galerie des Burlington Clubs stattgehabte Ausstellung galt den Aquarellen des englischen Künstlers Thomas Girtin, geb. 1773, gest. 1802. Ein gedruckter Katalog der Sammlung beginnt mit dem Leben des Malers und schließt mit den Benennungen, Maßen und andern Details der 132 ausgestellten Gemälde. Diese Sammlung von Werken eines nie zuvor so vollständig gesehenen Meisters ist fast erschöpfend zu nennen; ein wesentlicher Mangel derselben besteht jedoch in dem Fehlen einer Reihe von Gemälden aus Paris, die im Besitze des Herzogs von Devonshire sich befinden. Die Werke dieses Meisters haben zumeist Werth als schlichte Ansichten von Burgen, Kathedralen, Abteien und Städten Englands. Girtin machte sich auch die Arbeiten früherer Künstler zu nutze und nahm Kopien nach Arbeiten Piranesi's, Canaletto's u. a. Die künstlerische Bedeutung dieser Ausstellung besteht in den Aufschlüssen, die sie über das Erblühen der großen Schule der Aquarellmalerei in England giebt, welche letztere gegen Ende des vorigen Jahrhunderts damit begann, daß man die Umrisse und neutralen Schatten der Zeichnung einfach mit transparenten Farben illuminirte. Dieser Art war auch die erste Methode Turner's, eines Gehülfen Girtin's. Später kam es jedoch in England zu einer neuen und größeren Entwickelung der Technik, welche sie zu einer Vollendung führte, wie sie das übrige Europa nicht kannte. Wie groß auch die Mängel englischer Künstler in der Oelmalerei sein mögen, immerhin dürfen sie das Recht, als Meister ersten Ranges in der Aquarellmalerei zu gelten, für sich in Anspruch nehmen. Die von Girtin eingenommene Stellung besteht nach Ausweis des Burlington Clubs darin, daß er den Uebergangspunkt von der ursprünglichen, illuminirenden Methode zu der des pastosen, volleren und leuchtenden Farbenauftrags bezeichnet, welche dahin strebt, das Wesen und den Reichthum der Oelmalerei zu erreichen. Girtin jedoch unterscheidet sich von den spätern Meistern seiner Kunst dadurch, daß er bis zu Ende seines Lebens den Gebrauch transparenter Farben anstatt opaker beibehielt; die Anwendung opaker Farben ist nunmehr ziemlich allgemein geworden, nicht nur unter englischen, sondern auch verschiedenen deutschen und andern festländischen Künstlern, die in London ausstellen, z. B. Louis Haghe, Karl Haag und Guido Bach. Girtin bewahrte in seinem transparenten Kolorit eine Reinheit und einen feinen Ton, den in neuerer Zeit Engländer wie Deutsche eingebüßt haben, um jener Kraft und jenes Reichthums willen, welche der Oelmalerei eigen sind. Dieser Kompromiß zwischen den beiden Methoden hat in spätern Jahren dieselben englischen Künstler dahingeführt, daß sie aus Absicht oder Neigung vom Wasser zum Oel übergegangen sind, insofern der Prinzipienunterschied aufhörte und nur derjenige des Mediums oder Vehikels bestehen blieb. Girtin's Lebensdauer war leider sehr kurz; er starb in dem jugendlichen Alter von 29 Jahren, während sein Zeitgenosse Turner ihn bis zum Jahre 1851 überlebte und ein Alter von 76 Jahren erreichte.

Vermischte Nachrichten.

C. **Michelangelo-Feier in Florenz.** Endlich verlautet Bestimmtes über den Zeitpunkt der auf den Herbst verschobenen Säkularfeier Buonarroti's. Dieselbe findet vom 10.—15. September statt. Auch steht der Beschluß fest, aus Anlaß des Festes eine Ausstellung sämmtlicher Werke des Meisters in Zeichnungen, Abgüssen, Photographien, Stichen u. s. w. zu veranstalten. Die Ausstellung soll in den Räumen der Florentiner Akademie stattfinden. — Als Führer durch die in Florenz befindlichen Denkmale von der Hand Michelangelo's wird von Prof. J. Cavallucci daselbst ein „Itinerario Michelangiolesco" vorbereitet.

Schnaase's Leichenbegängniß fand am 23. Mai Nachmittags unter zahlreicher Betheiligung von Freunden und Bekannten in Wiesbaden statt. Im Namen des Vereins der Künstler und Kunstfreunde legte ein Mitglied einen vollen Lorbeerkranz, ein anderes einen Palmenzweig auf den Sarg nieder. Pfarrer Ziemendorff sprach die ergreifende Grabrede, der die Textesworte von Psalm 37, 29—31 zu Grunde lagen. Hierauf gab der Direktor des Künstlervereins, Professor Dr. Julius Grimm, dem schmerzlichen Gefühle und der tiefen Wehmuth, die Alle bei der Bestattung umfaßte, in tiefgefühlten Worten Ausdruck, die das unvergängliche Schaffen des Dahingeschiedenen, seine ganze liebevolle, milde Persönlichkeit, die Harmonie des Gemüthes und den Geist des reinen, menschlichen Empfindens, wie er großen und wahrhaftigen Seelen innewohnt, also in würdevoller Weise schilderten: „Verehrte Trauerversammlung! Nicht wir allein, die wir dem Hingegangenen das letzte Geleite gegeben, trauern an diesem Grabe. Wo immer die deutsche Kunst eine Stätte hat, wo immer die Wissenschaft derselben treu gepflegt wird, da hat der Ruf: Schnaase ist todt! die Herzen schmerzlich erbeben machen. Wer hoch steht, auf den sind die Blicke von weit her gerichtet; und dem Verstorbenen war es beschieden, eine Stellung zu erringen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft, wie sie, gleich hervorragend, Keiner vor ihm innegehabt, Keiner nach ihm so leicht erreichen wird. Nur einem hochbegabten Geiste, nur rastloser Thätigkeit konnte es gelingen, so Hochbedeutendes, so Bahnbrechendes zu leisten. Schnaase war ein seltener Mann. Mit dem feinsten Gefühle für das Schöne, wie es nur der ächten Künstlernatur eigen ist, verband er den Ernst und die Methode des wissenschaftlichen Forschers, mit der Leichtigkeit und Eleganz in Form und Darstellung den gewissenhaftesten, nie ermüdenden Fleiß. Und wie sich bei jedem wahrhaft bedeutenden und ganzen Menschen das Innere harmonisch abschließt,

so war sein Streben durchdrungen von Ernst und sittlicher Weihe. Mit selbstloser Uneigennützigkeit, mit reinster Liebe zur Sache lag er dem freigewählten Lieblingsberufe ob, mit Freigebigkeit theilte er mit aus dem reichen Schatze seines Wissens, mit liebenswürdiger Bescheidenheit wußte er Belehrung zu empfangen und mit freundlicher Nachsicht beurtheilte und ermunterte er die Leistungen Jüngerer. Aeußere Ehren und Anerkennungen hat Schnaase nicht gesucht und nicht gefunden; aber was ihm geworden ist, das ist die begeisterte Verehrung, die innige Liebe, der unbegrenzte Dank Aller, denen die Erkenntniß der göttlichen Kunst wahrhaft am Herzen liegt. Es ist ein kleines, bescheidenes Häuflein von Künstlern und Kunstfreunden, das diese Gruft umsteht, und in dessen Namen ich spreche, aber die Kunstwissenschaft unseres weiten Vaterlandes steht mit ihm und huldiget dem Geiste dessen, der jetzt nicht mehr ist. Schnaase ist todt, aber sein Geist lebt und wird wirken fort und fort. Friede sei seiner Asche! und möge der Lorbeer, den er im Leben bescheidenen Sinnes abgelehnt hätte, wenigstens sein Grab zieren!"

Karl Schnaase †.

Sein Geist entwuchs der irdisch müden Hülle
Und ging zurück zu seines Ursprungs Quellen
So frisch und regsam wie des Meeres Wellen,
Als ob ihn Muth der Jugend noch erfülle.

Im Arm der Liebe lag, entschlummert stille,
Das Bild, das sich dem Staube mußt' gesellen,
Da sah sie rein die Züge sich erhellen:
Ein hoher Kult der Schönheit war sein Wille.

Nicht marktend mit der ringenden Erscheinung
Und stets gerichtet auf das ganze Wesen,
Ein Feind leicht hingeworfener Verneinung,

Galt voll es ihm die Erndte nur zu lesen:
So allzeit mild in strengerwogner Meinung
Ist er ein Künder ernster Kunst gewesen.

O. Eisenmann.

F. A. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Die Sitzung vom 4. Mai eröffnete der Vorsitzende Herr Curtius mit der Vorlage neu erschienener Schriften: 1) des neuen Bandes der römischen Annali und Monumenti; 2) der Jahrbücher des Vereins der Alterthumsfreunde für die Rheinlande Bd. LV u. LVI; 3) des zweiten Theils des in den Monatsberichten der Akademie veröffentlichten Reiseberichts von Dr. Hirschfeld über das südwestliche Kleinasien. Dann besprach er die von Foucart in der Revue arch. herausgegebene Künstlerinschrift mit den Namen Polyklet und Lysippos aus Theben, erläuterte die Photographien eines schönen, der spätgriechischen Kunst angehörigen Sarkophages aus Patras und ließ zur Ansicht zwei kürzlich für das kgl. Museum erworbene, sehr zierliche Goldschmuckarbeiten aus Capua und Orvieto cirkuliren. Herr Adler hielt einen durch größere Illustrationen erläuterten Vortrag über die von dem Herrn Lebègue (Eleven des französischen Instituts), auf Anregung des Direktors Burnouf erfolgte Aufdeckung eines am Berge Kynthos auf der Insel Delos gelegenen altgriechischen Heiligthums. Die zuerst in der Revue arch. 1873 in flüchtiger Weise, dann in der Daly'schen Rev. de l'Architecture eingehend und charakteristisch dargestellten Fundergebnisse sind, was Raumgestaltung, Konstruktion, Orientirung und kultliche Einrichtungen betrifft, von der größten Wichtigkeit. Das in einer vorhandenen Felsschlucht angelegte Heiligthum ist mit seinem Eingange nach Westen orientirt und durch theilweise Ueberdeckung mit 10 strebenartig gegeneinander gestellten Granitbalken als Hypäthralraum ausgebildet worden. Das außerordentlich hohe Alter wird durch die Abwesenheit aller Kunstformen erwiesen; nur Strukturformen sind vorhanden; das Deckensystem selbst weist auf ägyptische Vorbilder. Den Annahmen Burnouf's, der die Insel Delos als ein Centrum für astronomische Beobachtungen betrachtet und in dem Heiligthume die Geburtsgrotte des Apollon erblickt, erklärte der Vortragende sich nicht anschließen zu können. Eben so wenig der Annahme Ussing's, der in der Grotte ein Heiligthum des Flusses Inopos zu sehen glaubt. Weitere Mittheilungen wurden einem zweiten Vortrage vorbehalten. Von Herrn Bormann wurde der Abdruck einer bisher fast unbemerkt gebliebenen antiken runden Marmorscheibe vorgelegt, die sich in Pesaro im Museum Olivieri befindet. Wie die überall beigeschriebenen Namen ergeben, ist das Himmelsgewölbe mit den Polar- und Wendekreisen und den 12 Winden dargestellt. Darauf besprach derselbe eine Marmorinschrift aus einer Katakombe bei Chiusi, die wohl das älteste Denkmal ist, auf welchem Jemand Christ genannt wird (infans Cristaeanus) und die sonst auch manches Eigenthümliche enthält. Nach Aufnahme des bisherigen außerordentlichen Mitgliedes Herrn Fränkel zum ordentlichen Mitgliede der Gesellschaft legte Herr Engelmann das Werk von Lumbroso, Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo vor. Aus demselben geht mit Sicherheit hervor, daß das im Berliner Museum befindliche Mosaik, eine Nillandschaft darstellend, ursprünglich einen Theil des großen Mosaiks von Palästrina bildete. Der Kardinal Peretti hatte das in Stücken nach Rom geschaffte Mosaik dem Kardinal Megalotti, dieser mit Ausnahme jenes einen Stückes dem Fürsten Barberini geschenkt. Auf vielen Umwegen gelangte dann jenes Fragment in den Besitz von Gori; von da nach Bayreuth und mit der Bayreuther Sammlung nach Berlin. Sodann sprach der Vortragende über das zuletzt von Conze unter dem Namen: „Philoktet in Troja" publicirte Vasenbild. Aus dem bis jetzt übersehenen Umstande, daß Herakles zu dem bevorstehenden Zweikampfe von der Athena mit Waffen ausgerüstet wird, ergiebt sich die neue Deutung auf Herakles, der den Erginos tödtet, bei welcher Gelegenheit, wie mehrfach berichtet wird, die Athena selbst den Helden mit Waffen versah. Zuletzt gab Herr Hübner, von einer Reise nach Italien zurückgekehrt, einige Mittheilungen über die neuesten Funde zu Rom und die Fortschritte bei der Aufstellung der Antiken zu Neapel.

* **Die Wiener Akademie der bildenden Künste** läßt aus Anlaß ihrer 1876 bevorstehenden Uebersiedelung in das neue Gebäude eine Denkmünze prägen und eine Festschrift erscheinen. Mit der Ausführung der ersteren wurde Prof. Radnitzky, mit der letzteren Prof. Dr. v. Lützow betraut. Den Inhalt der Festschrift soll eine quellenmäßige Darstellung der Geschichte der Akademie mit zahlreichen Porträts und anderen Illustrationen bilden. Die Illustrationen werden theils in Stich und Radirung von den Proff. Jacoby, Unger, den Kupferstechern Bültemeyer, Doby, Klaus und Sonnenleiter, theils in Holzschnitt ausgeführt. Das österreichische Unterrichtsministerium hat eine namhafte Summe zur Herstellung dieser Werke bewilligt.

Hildesheim. Wir haben bereits früher auf die Küsthardt'sche Nachbildung des Hildesheimer Domkronleuchters aufmerksam gemacht, welche der Künstler im Auftrage des South-Kensington-Museums in London ausführte. Aus „The Academy" erfahren wir nun, daß das Kunstwerk im neuen Hofe des Museums seinen Platz gefunden hat, und das Urtheil des Kritikers geht dahin, daß die Küsthardt'sche Nachbildung höchst bewunderungswürdig (most admirably) ausgeführt sei. Wenn sich der Referent bei der weiteren Beschreibung des Leuchters der Ansicht anschließt, daß in den Nischen desselben ursprünglich Statuetten sich befunden hätten, welche erst später entfernt oder verloren gegangen seien, so darf dem gegenüber auf die von Herrn Küsthardt aufgestellte Hypothese aufmerksam gemacht werden, wonach solche Figuren in den Nischen überhaupt niemals vorhanden gewesen sind.

C. **Vincenzo Consani** in Florenz, einer der ausgezeichnetsten italienischen Bildhauer — die letzte Weltausstellung brachte von ihm eine Viktoria, die liegende Statue der Gräfin Mathilde u. A. — arbeitet gegenwärtig an dem Denkmal Antonio Rosmini's, welches dem Philosophen in seiner Vaterstadt Roveredo gesetzt werden soll. Das in Lebensgröße ausgeführte Modell läßt auf die in kolossalen Dimensionen gedachte Monumentalstatue den günstigsten Schluß ziehen. Die Aufgabe hatte ihre besonderen Schwierigkeiten, da hier alle jene kleinen dekorativen Effektmittel ausgeschlossen waren, durch welche die modernen italienischen Bildhauer so oft den Blick der Menge bestechen. Rosmini ist stehend dargestellt, in Meditation versunken, den Kopf etwas vorgebeugt und nach rechts gewendet, so daß der unten Stehende ihm in's volle Antlitz blicken kann. Sein Kostüm ist die Tracht der von ihm gestifteten Brüderschaft („fratelli della carità"), und die ganze Erscheinung trägt in Form und Ausdruck den Charakter philosophischer Ruhe und ächter Menschenliebe.

Vom Kunstmarkt.

* Leopold Flameng, der ausgezeichnete französische Radirer, hat es unternommen, von Rembrandt's „Anatomie" und den „Stalmeesters" neue Reproduktionen anzufertigen. Beide Bilder wurden bekanntlich in letzter Zeit auch von William Unger radirt. Der Wettstreit ist interessant.

△ Illustrationen zum Ekkehard. Seit ein paar Wochen ist der in Friedr. Bruckmann's Verlag in München und Berlin erschienene Cyklus von Illustrationen namhafter Münchener Künstler zu J. V. Scheffel's reizvoller Dichtung „Ekkehard" durch die Ausgabe der letzten vier Kartons vollendet. Es sind ganz prächtige Blätter darunter, wie z. B. das von Eduard Grützner, das den lebensfrohen Pater Kellermeister der Mönche von Reichenau mit der drallen Klostermagd und das von Wilh. Dietz, das den Kampf der Mönche mit den Ungarn zeigt. Aber im Ganzen fühlt man, daß sich die Mehrzahl der Künstler nicht so in den Geist des Buches versenkt hat, wie es nothwendig gewesen wäre. Es läuft viel Modernes in Empfindung und Darstellung mit unter und namentlich fehlt es nicht an groben Verstößen gegen Architektur, Tracht und Geräthe. In unseren Tagen hat man aber ein Recht darauf, vom Künstler zu verlangen, daß er nicht zu bequem sei, Studien zu machen, wo es an zahlreichen Quellen keineswegs fehlt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunsthistorische Werke.

Medem, F. L. C. von, Dissibodenberg. Eine Basilika der Rhein-Pfalz. gr. 8. Frankf. a/M. Lud. St. Goar.
—— Das jüngste Gericht in den Bilderwerken mittelalterlicher Kunst. gr. 8. Ebenda.
Waagen, G. Fr., Kleine Schriften. Mit einer biograph. Skizze und Porträt. gr. 8. Stuttgart, Ebner & Seubert.
Ver Huell, A., Jacobus Houbraken et son oeuvre. Arnheim, Nijhoff & Zoon.
Die Schlosskapelle zu Klein-Heubach und ihre künstlerische Ausschmückung. 8. geb. Mainz, F. Kirchheim.
Rajendralála Mitra, The antiquities of Orissa. I. Mit Karte u. 36 lithogr. Tafeln. Folio. Calcutta. — London, Trübner & Co.
Müller, H. Davos in geschichtlicher, kunsthistorischer und landschaftlicher Beziehung. 8. Basel, Schweighauser.

Zeitschriften.

The Academy. No. 159.
The Royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti (Forts.) — The society of french artists, von dems. — The Capitoline Museum, the Colosseum, the Palatine and Esquiline hills, von C. J. Hemans. — Art sales.

Christliches Kunstblatt No. 5.
Die Kirchenbauten des Gustav-Adolphs-Vereins. — Pompejana, II, von J. P. Richter (Mit Abbild.) — Mittelalterliche Bilderkelche (Schluss.) — Aus dem neueren Kirchen-Bau und Umbau in England.

Kunst und Gewerbe. No. 22.
Die bildende Kunst und was ihr angehört, von O. v. Schorn.

L'Art. No. 21.
La sculpture egyptienne, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, IV., von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La céramique et les faussaires, von Mareschal (de Beauvais). — Hans Holbein le jeune, von A. Genevay. (Forts. Mit Abbild.) — Exposition de la société des amis des arts de Bordeaux, von H. Devier. — Un Buste de l'empereur Commode en Hercule, von P. d'Epinay. (Mit Abbild.) — 2 Kunstbeilagen.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Cöln. Versteigerung am 10. Juni. Katalog der nachgelassenen Kunst-Sammlungen der Herren Friedr. Baudri in Cöln. Justizrath Sandberger in Weilburg a. d. Lahn. 295 Nrn. — Versteigerung am 14. Juni. Katalog der nachgelassenen Gemälde-Sammlungen der Herren Carl u. Friedr. Sandberger in Weilburg, Landgerichtspräsident Dr. Bessel in Cleve, Fr. Baudri in Cöln und H. Gericke in Mülheim a. R. 381 Nrn.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

11. Juni



Nr. 35.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

III.

Daß die heurige Ausstellung ein vorwiegend lokales Kolorit hat, gereicht ihr nicht gerade zum Vortheil. Es würde uns zu weit ab von unserem Ziele führen, wollten wir hier den Gründen nachforschen, welche die geringe Theilnahme der auswärtigen Künstlerwelt zu erklären geeignet sind; es sei genug, die Thatsache zu konstatiren. Andreas Achenbach hat sonst seine besten Strandbilder aus Ostende oder Scheveningen sich ausgesucht, um in möglichst imposanter Weise bei uns aufzutreten. Dieses Mal sandte er nur zwei Parerga ein, die er zwischen zwei Cigarren fertig gebracht haben mag, die nicht einmal als die Klauen zu gelten vermögen, aus welchen man auf den Löwen schließen könnte. Oswald Achenbach, sonst mit seinen Darstellungen großartiger italienischer Natur das Entzücken aller Künstler und Kunstfreunde, fehlt dieses Mal ganz; ebenso Hans Gude, dessen schimmernde Binnensee-Bilder noch frisch in unser Aller Erinnerung leben. Den Meister Schleich deckt die kühle Erde, und kein posthumes Werk weckt die Erinnerung an den verehrten Todten, der sonst ein so lieber Gast in Wien war; selbst der künstlerische Mittelstand der Münchener und Düsseldorfer Schule glänzt durch seine Abwesenheit. Unter so bewandten Umständen wird man das Wiener Gepräge der Ausstellung, insbesondere auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, leicht erklärlich finden. Leider ist aber auch von den guten Wiener Landschaftern mancher nicht vertreten, so Prof. Albert Zimmermann, ein Künstler von bedeutsamer Vergangenheit, von großem, ernstem, auch heute noch vorhaltendem Streben, der Gründer einer vortrefflichen Schule, um welche er sich hohe Verdienste erworben hat, trotz der zu der seinigen fast entgegengesetzten Richtung, welche seine Jünger eingeschlagen haben. Auch Jettel hat nicht ausgestellt, der feinsinnigste Kolorist in der jüngeren Künstlergeneration Wiens; er ist vor einigen Wochen nach Paris übersiedelt. Sollte ihn die Ausstellungs-Kommission gar so schnell vergessen haben? Lichtenfels ist auch nicht da. Wir vermissen ferner Pettenkofen, den Stolz der Wiener Künstlerschaft, auch Huber. Beide sind zwar nicht ausschließlich Landschafter, doch läßt ihre Abwesenheit eine vielfach bemerkte Lücke in der Vertretung der Wiener Landschaftsmalerei.

Wenn wir so viele sehen, die nicht da sind, wird man es uns andererseits auch zu Gute halten müssen, wenn wir viele nicht sehen, die wirklich da sind. Es sind das die Vielen, welchen wir trotz ihres numerischen Uebergewichtes das Recht nicht zugestehen können, als charakteristische Repräsentanten für die in Wien geübte Kunst aufzutreten. Mit Freuden begrüßen wir einen Neuling auf dem Felde der Landschaftsmalerei, und zwar keinen geringeren als Hans Makart. Seine „Heroische Landschaft" ist zwar kein neues Werk, er hat sie schon fertig mitgebracht, als er, von München ausgewandert, sich bei uns niederließ. Nichtsdestoweniger ist es die erste landschaftliche Darstellung, mit welcher er vor der Oeffentlichkeit erscheint. Man darf ihn zu dieser Leistung beglückwünschen, die mehr künstlerischen Feingehalt aufweist, als zum Beispiel seine „Kleopatra." Vielleicht ließe sich, wenn ihm ein landschaftlicher Mathematiker nachrechnen wollte, der Beweis führen, daß

eine Natur, wie er sie gemalt hat, nach den Gesetzen der Perspektive nicht recht möglich ist. Das verschlägt aber bei einer idealen Landschaft nicht viel, denn hundert große Beispiele lehren, daß die höhere künstlerische Wahrheit nicht unter solchen Unrichtigkeiten zu leiden braucht. Makart's Landschaft, die in ihrem Motiv sowohl auch auch in ihrer düsteren feierlichen Färbung an Ruysdael's „Judenkirchhof" in Dresden mahnt, hat thatsächlich diese künstlerische Wahrheit für sich. Man kann es nur dringend wünschen, daß er dieses einmal betretene Feld pflegen möchte. Wir sind gewiß, daß er im Stande wäre, unsern „idealen" Landschaftern manche kräftige Anregung zu bieten, und Gott weiß, wie nöthig sie es hätten!

Eine zweite ideale Landschaft hat C. F. Lessing zur Ausstellung geschickt; sie benennt sich „Landschaft im Charakter des Harzes". Thatsächlich zeigt das ernst gestimmte, in Lessing's schlichter Art durchgeführte Bild nicht sowohl den Charakter des Harzes, als den — Lessings. Es ist im Allgemeinen ein mißlich Ding um eine Landschaft „im Charakter" dieser oder jener Region. Ein Künstler, der eine Harzlandschaft malen will, wird sich durch kein anderes Mittel helfen können, als daß er sich im Harz niederläßt und dort Naturstudien malt. Jedes andere Mittel ist vom Uebel. Eine eigentliche Harzlandschaft ist Lessing's Bild nicht, dagegen ist es dieses Mal auch keine rechte heroische Landschaft geworden. Das Streben, den Charakter des Harzes zum Ausdruck zu bringen, hat dem Linienzuge, der sonst in Lessing's Bildern von so ernster Größe zu sein pflegt, sichtlich Abbruch gethan.

In der Nähe hängt eine „Mühle in Südtirol" von Robert Ruß, deren glänzende, bravourmäßige Technik es für das Lessing'sche Bild nicht rathsam erscheinen ließ, sich in Bezug auf Geschicklichkeit der Hand in einen Wettkampf damit einzulassen. Die Virtuosität von Robert Ruß, seine Gewandtheit in der Verwendung und Beherrschung aller Mittel, die selten fehlgehende Kühnheit, mit welcher er den gewagtesten Effekten zu Leibe geht, sind erstaunlich. Hätten seine Bilder auch eine Seele, verriethen sie nur durchweg einen adeligen Sinn für die höchste Feinheit der Farbenwirkungen: er brauchte keinem Landschafter den Vorrang vor sich einzuräumen. Leider pflegt die Natur ihre Gaben zu vertheilen, nicht zu häufen.

Schindler hat uns dieses Mal mit kleiner Münze abgefertigt. Die großen Bilder, die er in jüngster Zeit vollendet hat, sind in Privatbesitz übergegangen, vor Eröffnung der Ausstellung, und konnten für diese leider nicht mehr gewonnen werden. Die wenigen Tafeln, die seinen Namen tragen, sind übrigens, obwohl zum Theil sehr skizzenhaft, doch durchwegs anmuthig und gefällig; Schindler, mag er auch manchmal die heftigste Opposition wecken, macht doch nie etwas Uninteressantes. Vollständiger sind seine Schülerinnen, die Schwestern v. Parmentier, vertreten; sie machen ihrem Lehrer alle Ehre. Ihre Bilder haben keinen Zug mehr von weiblichem Dilettantismus an sich; vielmehr präsentiren sie sich als künstlerische Leistungen, die man sehr ernst nehmen darf, und die auch des Beifalls der Kenner sicher sein können. Viel frische Begabung zeigt Ditscheiner in einigen Waldbildern, dagegen hat er mit einer „Stürmischen See" einen gewaltigen Mißgriff gethan. Er giebt, indem er die Gewalt des Meeres durch ein empörtes Wellchen anschaulich machen zu können vermeint, nur eine Andeutung, eine Aposiopese der stürmischen See. Die Alten haben wohl einen Baum hingemalt, um dadurch anzudeuten, daß dort ein Wald zu stehen habe. Solche Naivetäten können wir aber den Künstlern der heutigen Zeit nicht mehr passiren lassen.

Hugo Charlemont läßt in einer „Holländischen Dünenlandschaft", sowie in zwei staffirten Laublandschaften erkennen, welch' erfreulichen Fortgang die Entwickelung seines jungen Talentes nimmt. Sein Bruder, der Figurenmaler, hat die Ausstellung leider nicht beschickt. A. Schäffer, Ranzoni und Munsch haben treffliche Arbeiten zur Ausstellung gebracht. Sie sind ausgereifte, in sich fertige Künstler, über welche wesentlich Neues nicht mehr zu sagen ist.

Von den wenigen auswärtigen Künstlern hat in erster Linie Gust. Koken aus Weimar sich durch eine überaus frische und liebliche Frühlingslandschaft im Fluge die Herzen aller Kenner erobert. Auch v. Gleichen-Rußwurm, bei uns schon lange kein Fremdling mehr, hat sich durch seinen „Rehwechsel" zu seinen alten noch eine große Anzahl von neuen Freunden erworben. Ich darf nicht schließen, ohne noch des Freiherrn Eugen v. Ransonnet zu gedenken, der mit seinem „Morgen am Ganges in Benares" eine der interessantesten und feinstgestimmten Landschaften beisteuerte.

Balduin Groller.

Der neue Katalog der Suermondt'schen Sammlung.

(Fortsetzung.)

Die zarte Landschaft von Rembrandt, eine ganz flache Gegend, wird dem Herkules Segers beigemessen. Der Vergleich mit dessen wirklichem Werk aus der Suermondt'schen Galerie, seinem einzigen bezeichneten Gemälde, das bis jetzt nachgewiesen worden ist, bestätigt diese Vermuthung nicht. Letzteres ist weit schwerer im Ton, nicht so scharf und geistreich in der Pinselführung. Es besteht eine Verwandtschaft zwischen beiden Gemälden, aber nur eine solche, die dem Verhältnisse des Nachfolgers, Segers, zum Vorbilde, Rembrandt, entspricht.

Vor einigen Jahren erklärte W. Bode, noch ehe er dies bezeichnete Bild von Segers kannte, eine als Rembrandt geltende Landschaft in den Uffizien für eine Arbeit des Segers. Das war eine glückliche, durchaus treffende Bestimmung, zu welcher Bode durch das Studium von dessen Radirungen und Schrotblättern gelangt war. Wenn man auch jetzt seine und Rembrandt's Radirungen als Maßstab der Beurtheilung an die beiden Gemälde in Berlin gelegt hätte, so wäre man wohl zu einem andern Ergebniß gekommen. Das in Frage stehende Bildchen stimmt vollständig mit radirten Flachlandschaften von Rembrandt; eine solche Zartheit und feine Mäßigung kommt bei dem wirren, seltsamen, ob auch oft großartigen Herkules Segers nicht vor. — Endlich wird die zweite, bisher dem Rembrandt zugeschriebene Landschaft mit Ruth und Boas angezweifelt. Wahrscheinlich geht man auch hierin zu weit, selbst wenn die Bezeichnung des Bildes, wie man glaubt, unächt sein sollte, und jedenfalls ist an jener Stelle des Katalogs, welche für Arent van Gelder als Urheber eintritt, die Qualität des Bildes weit unterschätzt. Uebereilt erscheint uns die Verwerfung von Jan Both's Urheberschaft bei einem höchst reizenden Bildchen sowie von derjenigen Brouwer's bei dem frühen Bauerntanz und der poetischen Mondscheinlandschaft.

Noch in manchen anderen Fällen möchte ich den Zweifeln des neuen Katalogs nicht beistimmen. Ich begnüge mich indeß mit Erwähnung einiger Bilder älterer niederländischer und deutscher Schule, bei denen dies der Fall ist. Die Nachgiebigkeit einem von anderer Seite einmal ausgesprochenen Zweifel gegenüber hat zur Unterschätzung eines der herrlichsten Kleinode der Sammlung geführt, der Madonna in der gothischen Kirche von Jan van Eyck. Auch bedeutenden Kennern und Spezialforschern können gelegentlich Irrthümer begegnen; und so sind Crowe und Cavalcaselle ebenfalls von solchen nicht frei geblieben; diesem Bildchen gegenüber kamen sie gar nicht recht in's Reine, der glühende Lichteffekt in der Kirchenhalle führte sie sogar zu der Frage: „Ist das nicht etwa eine geschickte Kopie von einem Meister wie de Hooch?"*) Das giebt nun zwar der Katalog nicht zu; das alte Rähmchen mit der alten Schrift, gleichzeitig mit dem Bilde, würde allein schon einer solchen Annahme widersprechen. Aber weßhalb — nachdem man eingesehen, daß jenes Urtheil ein entschiedener Mißgriff war — nun bloß eine so schüchterne Einwendung: „Für eine gleichzeitige und zwar vortreffliche Schularbeit würde das Bildchen jedoch jedenfalls gelten müssen." — Schularbeit? Die Qualitäten, die uns hier entgegentreten, hat nur Jan van Eyck selbst. Keine seiner Eigenschaften ist so wenig auf die Schüler und Nachfolger übergegangen, wie sein Zauber in der Luftperspektive. Die Madonna stimmt, was bei den spätern Nachahmungen dieser Darstellung nicht der Fall ist, auf das nächste mit derjenigen des Altärchens in der Dresdener Galerie überein. Von diesem, sagt der Katalog, werde das Suermondt'sche Bild „an Zeichnung, Perspektive und Leuchtkraft übertroffen." Ich kann das nicht zugeben, nachdem ich das Bildchen im Jahre 1871 unmittelbar neben dem Dresdener gesehen habe. Das ist auch wohl nur eine Umschreibung der Stelle bei Crowe und Cavalcaselle: „Es erinnert etwas an die Madonna in Dresden, nur daß die Töne minder silbern sind und das Impasto schwerer ist." Minder silbern, gewiß; kein Silberton, sondern ein Goldton herrscht hier, das brachte die gewählte Aufgabe mit sich, dort Tagesbeleuchtung, hier glühendes Abendlicht, welches durch die großen Kirchenfenster fällt. Leider sieht dies Kleinod in Berlin nicht so gut aus wie früher und weßhalb? Man hat hier wie bei den übrigen van Eyck, Dürer und Holbein die schwarzen Rahmen mit einer breiten, grellen Vergoldung, die der Wirkung Eintrag thut, versehen*), und man hat zweitens das Glas entfernt, das dies wie ein paar andere, besonders kostbare Stücke schützte. Es ist nicht zu billigen, wenn man die Gläser auf Gemälden gar zu häufig anwendet, wie in der Dresdener Galerie, aber manchmal ist ein solcher Schutz sehr angebracht. Auf diesem zarten Bildchen sind jetzt starke Risse im Firniß, die früher nicht vorhanden waren, zu bemerken.

Crowe und Cavalcaselle wollen auch ein anderes Bild der Suermondt'schen Sammlung nicht als van Eyck gelten lassen: die Madonna im Garten, welche sie dem Petrus Cristus zuertheilen. Dieser Zweifel war, wenn wir uns recht erinnern, auch in den vor Ankauf der Sammlung erstatteten Bericht der Berliner Galeriedirection (abgedruckt in der Vossischen Zeitung) übergegangen; man hat ihn jetzt glücklicherweise nicht aufrecht erhalten; wie grundlos er war, läßt sich gerade in Berlin konstatiren; man kann hier das Bild mit den innern Flügeln des Genter Altars, mit denen es schlagend übereinstimmt, in der Landschaft namentlich mit dem Flügel der Pilger vergleichen und zugleich mit ächten Arbeiten von Peter Cristus, der sich dagegen als ein weit tiefer stehender, schwerer, trockener Künstler zeigt.

Das Dürer-Porträt ist einfach verworfen. Hätten die Verfasser des Katalogs es hinreichend studirt, um zu diesem Resultat zu kommen, so hätte auch ein Irrthum nicht stattfinden dürfen, der sich bis in den Text der zweiten Auflage fortgepflanzt hat und erst in einem Nachtrage zu dieser berichtigt wurde: das

*) The early Flemish painters, 2. ed., S. 115.

*) Auch bei den zwei Brustbildern von Terborch sind die dunklen Originalrahmen durch Goldrahmen ersetzt worden, nicht zum Vortheil.

Bild enthalte die gefälschte Inschrift des Münchener Exemplars; während es doch nichts enthält als ein Monogramm, das notorisch erst bei der Restauration von Herrn Andreas Müller an der Stelle angebracht worden ist, an der er auf dem alten, ganz zerrissenen Grunde, welcher dann neu übermalt werden mußte, die Spuren eines alten Monogrammes bemerkt hatte.*) Meine subjektive Ansicht von dem Suermondt'schen Dürer-Porträt hatte ich früher nur als solche ausgesprochen und ausdrücklich bemerkt, daß sie zwar von manchen Fachgenossen getheilt, aber auch gerade von namhaften Kennern Dürer's nicht zugegeben werde. Vorläufig muß ich darauf verzichten, nochmals auf die Frage einzugehen, bei dem jetzigen hohen Platze des Bildes habe ich es nicht von neuem untersuchen und gemeinsam mit Fachgenossen betrachten können. Man hat leider überhaupt die meisten Bilder, die man anzweifelt, zu hoch gehängt, obgleich gerade bei ihnen ein Platz, der erneuerte und bequeme Prüfung, fortwährende Möglichkeit zu vergleichen und zu diskutiren, gestattete, unbedingt zu wünschen wäre.

In einem Falle hat der Katalog den Namen eines großen Meisters, den ein Gemälde bis zu der Erwerbung durch Herrn Suermondt getragen, wieder aufgenommen: den Namen Quentin Messys bei der großen Halbfigur des heiligen Hieronymus in der Zelle. Herr Suermondt ließ diese Benennung fallen, weil er sofort erkannte, daß dies Bild überhaupt kein niederländisches, sondern ein deutsches sei. „Das Bild führte von jeher, und unbestritten, den Namen des Q. Messys" heißt es im Katalog. Von jeher; woher weiß man das? und unbestritten, in der Sammlung Haffenscheid zu Amsterdam**), weiteren Kreisen nicht bekannt; was beweist das? „Das Bild ist das Original zu den zahlreichen, mehr oder weniger freien Wiederholungen, die sich in verschiedenen Sammlungen vorfinden." Bitte um Verzeihung; mit jenen bekannten, auf Quentin Messys zurückgehenden Bildern hat dieses Gemälde nichts gemein als den Gegenstand. In jenen wendet sich der Heilige nach der entgegengesetzten Seite, sein Haupt ist bedeckt, seine Linke weist mit dem Finger scharf auf den Todtenkopf hin, während er auf dem Berliner Gemälde ganz in Sinnen vertieft dasitzt, ohne jede nach außen gerichtete Beziehung; endlich blickt man in jenen Wiederholungen meist durch das Fenster des Gemaches in eine Landschaft hinaus, während hier der Raum ganz geschlossen ist. Die „mehr oder weniger freien Kopien" stimmen in diesen Beziehungen miteinander überein, keine hat mit diesem angeblichen Original das mindeste zu thun; ihr wirkliches Vorbild hat aber Waagen einmal namhaft gemacht: „Das ursprüngliche und unzweifelhafte Original aller dieser Bilder von Q. Messys befindet sich in der gewählten Sammlung des Grafen d'Arrache zu Turin"***). Meyer und Bode fahren fort: „Selbst Q. Massys hat kein anderes Gemälde von solchem malerischen Schmelz des Kolorits hinterlassen: von solcher Pracht der Färbung bei vollendeter Behandlung des Tons und Helldunkels im Zimmerraum." Ganz zutreffend; aber wo sind denn nun die Züge, die für seine Urheberschaft sprechen, wenn seine übrigen Gemälde nicht Ähnliches aufweisen? Von Quentin besitzt das Berliner Museum ein vorzügliches Madonnenbild, das mit seinen Hauptwerken in Löwen und Antwerpen in der Behandlung völlig übereinstimmt; die Vergleichung ist also leicht. Bei ihm findet man, bei großer Zartheit und feiner Harmonie der Farben, doch einen festen, auf emailartige Glätte hinzielenden Vortrag, niemals aber diese eigenthümliche Flüssigkeit des Farbenauftrags, der, ganz dünn über der Zeichnung liegend, dieselbe überall hindurchscheinen läßt. Sodann ist ihm auch dieser Kopftypus gänzlich fremd. Was wir mit voller Sicherheit behaupten können, ist, daß der Hieronymus in Berlin von einem Meister, der Dürer nahe steht, herrührt. Mit Dürer's Stil stimmt die Zeichnung, besonders in den Händen, Dürer's Technik entspricht die Behandlung von Haar und Bart; ganz in seinem Geist, direkt von ihm inspirirt ist der Kopf, in Typus, Haltung und Ausdruck dem berühmten Kupferstich des Hieronymus in der Zelle und noch mehr dem Holzschnitt von 1511 verwandt. Von diesem sicheren Resultat wagte ich zu einer Vermuthung fortzuschreiten, und ich glaube, daß dieselbe eine glückliche war. Ich sah mich nach dem Künstler des Dürer'schen Kreises um, dem eine solche Farbe, ein so wunderbares, malerisches Gefühl zuzutrauen sei, und da dachte ich an Hans von Kulmbach, namentlich an seine Anbetung der Könige bei Herrn F. Lippmann in Wien, die einen nahe verwandten Charakter in dem greisen, knieenden Könige, einen ähnlichen dünnen Vortrag bei höchster Zartheit des Tons und Leuchtkraft der Farbe zeigt.

Auch noch in einem andern Falle verwechselt der Katalog die deutsche und die niederländische Schule. Ein sicher flandrisches Bildniß (Nr. 15) weist er einem „deutschen Meister" zu. (Schluß folgt.)

*) Vgl. Zeitschrift, IX, S. 199.

**) In Waagen's sehr ausführlichen, auf zahlreiche Privatsammlungen eingehenden Reise-Notizen über Holland kommt sie nicht vor.

***) Handbuch, I, S. 148. — Diese Sammlung existirt seit einigen Jahren nicht mehr.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

△ Oeffentliche Kunstpflege in Bayern. Im bayerischen Budget für die laufende Finanzperiode (1875—76) sind zum ersten Male für Förderung und Pflege der Kunst 25,000 Fl. pr. Jahr, im Ganzen also 50,000 Fl. eingesetzt worden, und der König hat auf Grund gutachtlicher Vorschläge der Kommission von Sachverständigen zur Ausführung monumentaler

Werke der Skulptur wie der Malerei verschiedene Summen aus diesem Fonds bewilligt: nämlich 10,000 Fl. Zuschuß zur Ausführung eines Siegesdenkmals auf dem Friedhofe in Augsburg durch den Bildhauer Professor Kaspar Zumbusch in Wien, wofür die Stadtgemeinde Augsburg ihrerseits 30,000 Fl. votirt hat; ferner 10,000 Fl. für die Ausführung eines großen Oelgemäldes durch den Schlachtenmaler Franz Adam in München zur Erinnerung an die Waffenthaten der bayerischen Armee in dem letzten deutsch-französischen Kriege (speziell an die Einnahme von Orleans); dann 2400 Fl. für die Vollendung der künstlerischen Ausschmückung der katholischen Kirche in Grabenstadt am Chiemsee; 6000 Fl. Zuschuß für die Herstellung eines Denkmales in der protestantischen Stiftskirche in Kaiserslautern (Pfalz) zur Erinnerung an die Vereinigung der Lutheraner und Reformirten der Pfalz; 6000 Fl. für die Herstellung von Glasgemälden in der katholischen Stiftskirche zu Herrieden und 4000 Fl. zu gleichem Zwecke in der protestantischen Hauptkirche zu Nördlingen und endlich einen Zuschuß von 18,000 Fl. für die Herstellung eines monumentalen Brunnens auf dem Maximilians-Platz in Bamberg.

Berliner Museen. Der soeben veröffentlichte Bericht der Generalverwaltung über die Erwerbungen der kgl. Museen in Berlin seit dem Jahre 1872 entwirft ein sehr erfreuliches Bild von der staatlichen Fürsorge für diese Institute und von der rührigen Thätigkeit des Grafen Usedom, der seit jenem Jahre an der Spitze der Generalverwaltung steht. Namentlich muß man seiner strengen Unparteilichkeit, mit der er fast alle Abtheilungen der Museen beinahe gleichmäßig bedachte, ein uneingeschränktes Lob zollen. Das Hauptverdienst an der bedeutenden Bereicherung der Kunstsammlungen wird man allerdings der Fürsprache des hohen Protektors der Museen, dem Kronprinzen, zuzuschreiben haben. Es wurden im Ganzen während des Zeitraums von 3 Jahren 32 Dienstreisen durch die Abtheilungs-Direktoren, ihre Assistenten u. s. w. gemacht, deren Resultate fast alle Abtheilungen bereicherten. Die Gemäldegalerie erhielt einen Zuwachs von 220 Stück, die Skulpturen-Galerie von 73 St., die Sammlung der Gypsabgüsse von 192 St., das Antiquarium von 2580 St., das Münzkabinet von 20,800 St., das Kupferstichkabinet und die Sammlung der Handzeichnungen von 12,368 St., die ethnographische Abtheilung von 3031 St., die Sammlung der vaterländischen und nordischen Alterthümer von 3363 St., die der ägyptischen Alterthümer von 50 St. und die Kunstkammer von 1325 Stück. Die Gesammtsumme dieser Erwerbungen beträgt 44,337. Stück. Wir begrüßen diesen öffentlichen Rechenschaftsbericht mit großer Genugthuung und wünschen, daß die General-Verwaltung weiter dem Ziele zuschreiten möge, das sie sich selbst mit den Worten vorgesteckt: „dem Volke die Idealwelt der Kunst aufzuschließen und ihm das Schöne zu zeigen, wie es in allen Perioden und unter allen Nationen hervorgebracht ist.“

Personalnachrichten.

△ Münchener Akademie. Der König von Bayern hat auf Antrag des Kultusministeriums die Errichtung eines Lehrstuhles für christliche Kunst an der Münchener Akademie genehmigt und denselben dem bekannten Historienmaler Andreas Müller verliehen. Mit derselben Entschließung wurde die durch Piloty's Beförderung zum Akademie-Direktor erledigte Professur der Historienmalerei Wilhelm Lindenschmit verliehen. Ueber beide Ernennungen herrscht in den Kreisen der Künstler und Kunstfreunde übereinstimmende Befriedigung.

Sammlungen und Ausstellungen.

♯ Oesterreichischer Kunstverein. Noch selten hat die Ausstellung im Wiener Schönbrunnerhause so viele militärische Besuche gezählt, wie in diesem Monat. Die großen Schlachtenbilder aus dem letzten deutsch-französischen Kriege von Bleibtreu und Adam erregten jedoch nicht blos in „Fachkreisen“ das Interesse in hohem Grade, auch die Laien in Kriegsaffairen strömten zahlreich herbei, um die hervorragenden Scenen aus den deutschen Soldatenkämpfen in der künstlerischen Darstellung zu schauen. Die Bilder haben längst ihre Rundreise auf den deutschen Ausstellungen gemacht, und die „Schlacht bei Wörth“ ist auch dem Wiener Publikum von der Weltausstellung her bekannt, sodaß wir von einer eingehenden Schilderung wohl Umgang nehmen können. Das Interessanteste des Interessanten bleibt F. Adam's „Französischer Kavallerie-Angriff auf norddeutsche Infanterie bei Sedan.“ Der Vorgang ist so klar und lebendig geschildert, daß auch ein Nichtstratege die Vor- und Nachtheile der Kämpfenden leicht beurtheilen kann; jeder fühlt sich mitten in die Situation hineinversetzt. Die Ruhe der Landschaft zwischen den wogenden kämpfenden Massen, die klare sonnige Luft neben den grellen Pulverwolken, — das sind Kontraste, die sich gegenseitig unterstützen und steigern; dabei hat aber der Künstler nirgends mit seinen Mitteln über die Schnur gehauen; das Bild ist bei allem Figurenreichthum und der bedeutenden Perspektive von wohlthuender Stimmung, und der Beschauer wird keineswegs durch die Episoden von dem Hauptgedanken abgelenkt. Kräftig in der Farbe und schön aufgefaßt ist Bleibtreu's „Einzug des Kronprinzen des deutschen Reiches in Fröschweiler“; alle Gestalten athmen Heldenmuth und Sieg. Weniger glücklich ist das zweite Bild des Künstlers: „Das Hauptquartier der dritten deutschen Armee während der Schlacht von Sedan.“ Daß die historische Treue das künstlerische Element in den Hintergrund drängte, fällt wohl entschuldigend in die Wagschale. Das Bild läßt kühl, da die versammelten Helden mehr als theilnahmslose Zuschauer erscheinen, als daß in ihnen der Wille der kämpfenden Macht repräsentirt würde; man liest zu wenig Interesse für den Ausgang in ihren Gesichtern; doch — wir irren vielleicht, und gerade die Ruhe, mit welcher der Kampf von seinen Leitern betrachtet wird, ist ein Vorzug für diese. Achtungsvoll verweilen wir vor Angeli's wiederholt besprochenen trefflichen Bildnissen des Kronprinzen und der Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preußen und bedauern nur, daß letzteres Gemälde in verkehrter Beleuchtung hängt und dadurch nicht so zur Geltung gelangt, wie es gemalt ist, eilen dann an Rieger's „Florenz“ vorüber, um uns die Erinnerung an das herrliche Arnothal nicht zu trüben und lassen uns erst im nächsten Saal vor dem Werke eines deutschen Meisters nieder, der eben in Florenz seine Werkstätte aufgeschlagen hat. A. Böcklin's „Meeresidylle“ ist ein seltsames Bild, aber so genial und tief ergreifend wie die meisten Arbeiten des Künstlers. Beim ersten Anblick findet das Auge nicht Zeit, auf die Motivirung der Kontraste einzugehen; es wird zunächst von dem Zauber der Formen und der tiefen stimmungsvollen Kraft der Farbe gefesselt; erst nach und nach schält sich der Gedanke aus den Formen heraus, die ihn ausdrücken, tritt dann aber um so tiefer und bestimmter hervor. In schäumender Brandung ruht auf einem aus den Fluthen aufragenden Felsriff ein blühend schönes Weib; sie läßt die Wellen um ihre reizenden Formen spielen, zieht nachlässig einen gelben Schleier über ihre Reize und blickt lächelnd nach einem bronzefarbenen Seedämon empor, der hinter dem Felsen aus dem Wasser aufsteigt und scheu in die Ferne schaut, ob kein Auge ihn beobachtet. Die Badende greift mit der Linken in die Wellen, um mit einer kräftigen Handvoll Wasser das unholde Wesen zu erschrecken. Ringsum trübes, graues Meer, tiefgestimmter Himmel. Dieser an und für sich originelle Gedanke ist nun von Böcklin mit einer Meisterschaft vorgetragen, daß es schwer fällt, in wenig Zeilen den Vorzügen des Bildes gerecht zu werden. Böcklin malt in Tempera und überzieht das getrocknete Bild mit einer Lösung von Harz und Wachs, das eingebrannt wird; dadurch erzielt er eine bei weitem größere Transparenz und Kraft der Farbe, als wir sie in der modernen Oelmalerei gewohnt sind. Das Bewunderungswürdigste an dem Bilde ist die Behandlung der Fleischtöne; fast ohne Schatten, nur in zarten Mezzotinten von Blaugrün modellirt, auf der unterlegten Lokalfarbe basirt, gewinnt die Formgebung eine Plastik und Durchsichtigkeit, die an das Tizian'sche Kolorit hinanreicht, wenn auch mit ganz anderen Mitteln. So hart anscheinend die Farben, wie der gelbe Schleier, das tintenblaue Wasser, die rothen Haare neben einander sitzen, — die Stimmung des Bildes wird dadurch keineswegs gestört. Einen wahrhaft dämonischen Eindruck macht der Triton. Der Kopf, mit dem halb wild, halb wehmüthig in die Weite stierenden Antlitz ist genial erfunden und für sich ein Meisterstück. — Bei dem Uebrigen können wir uns kurz fassen, da nur wenig Neues und von alten Bildern nichts besonders Hervorragendes zu verzeichnen ist. „La barca della carità“ von W. Krag, — der Sturm raubt der im Schiffe Aufgebahrten den Blumenschmuck — ist von etwas süßlicher Romantik, doch flott gemalt. Ebert's „Küchen-Interieurs“ sind reizende Kabinet-Bildchen

von liebevoller Durchführung; voll feiner Charakteristik ist Rotta's „Zu spät." Ferner sind Young, Ten Kate, O. Achenbach, C. Geiger und Herrenberg mit nennenswerthen Arbeiten vertreten. Die Kartons „Aus Goethe's Leben" von H. Junker sind nett gezeichnet, haben jedoch keinen besonderen Anspruch auf höheren künstlerischen Werth.

△ **Archäologische Ausstellung in München.** Zu Ehren der im Sommer zu München tagenden General-Versammlung der deutschen anthropologischen Vereine wird eine Ausstellung von keltisch-germanischen Funden aus Bayern veranstaltet werden, welche bei der Betheiligung sämmtlicher historischer Vereine Bayerns eine höchst interessante zu werden verspricht. Es findet sich nämlich in den Sammlungen der genannten Vereine ein reicher Schatz von Erzeugnissen der Kunstindustrie der keltisch-germanischen Kulturperiode, welche dem größeren Publikum bisher so viel wie ganz unbekannt blieben, obwohl sie theilweise auch von eigentlichem Kunstwerthe sind und zudem vielfach Anlaß zu interessanten Vergleichungen mit ähnlichen Erzeugnissen vorhellenischer und hellenischer Technik geben.

B. **Düsseldorf.** In den Pfingsttagen fand hier ein großes Musikfest statt, welches eine Menge von Fremden herbeigelockt hatte. Die beiden Kunstausstellungen hatten deßhalb auch Sorge getragen, ihre Räume mit möglichst vielen neuen Bildern zu schmücken. Der Besuch derselben war ungemein zahlreich, und seit langer Zeit fanden sich nicht so viele Beschauer dort zusammen, wie in diesem Mai. Von Ankäufen hat man aber leider dabei nichts gehört! Bei Bismeyer und Kraus sahen wir wieder eine Menge von Gemälden aus München, Weimar, Berlin, Karlsruhe und Rom, die uns theilweise, wie das „Frühlingsmärchen" von Gabriel Max, schon durch anderweitige Besprechungen vortheilhaft bekannt waren. Von hiesigen Künstlern hatten G. Oeder und S. Jakobsen treffliche Landschaften ausgestellt, die bei großer Einfachheit des Motivs durch ihre künstlerische Behandlung fesselnd wirkten. C. Fahrbach schloß sich ihnen würdig an und Darnaut und Meyerheim boten ebenfalls höchst verdienstliche kleinere Bilder. Ein sehr hübsches Motiv stellte P. Flickel in seiner „Kirche mit ritterlicher Staffage" recht ansprechend dar. A. Normann brachte einen großen norwegischen Fjord von ungemein frappanter Wirkung, und C. Ludwig bewährte sein reiches Talent in einer großen Gebirgslandschaft aus Tirol. R. Burnier lieferte diesmal eine große Marine und zeigte auch darin seine virtuose Technik, die wir schon oft gerühmt. Unter den Genrebildern zeichneten sich die spielenden Kinder von Karl Hertel ehrenvoll aus. Farbe und Behandlung bewiesen darin auf's Neue das ernste Streben dieses begabten Künstlers. Höchst anziehend war ein fein empfundenes Gemälde von C. Böker, „Mutterglück", und „die Römerin" von Th. van der Beck darf ebenfalls auf Lob Anspruch erheben. L. Bokelmann offenbarte in seinen „Radschlägern" abermals seine seltene Begabung. Wir müssen es nur immer bedauern, daß er dieselbe nicht auf bessere Gegenstände verwendet. Zwei sehr gemeine Jungen, die das Rad schlagen, und von denen der Eine gerade dabei den Kopf unten und die Füße in der Luft hat, können unmöglich auf die Dauer Interesse erregen oder höheren ästhetischen Anforderungen genügen, wenn sie auch noch so lebendig und charakteristisch dargestellt sind. Von den Bildnissen haben wir das Selbstporträt von Karl Sohn und sehr schöne Damenbildnisse von A. Graß und Frl. H. Greve anzuführen. Auch eine gelungene Büste von Georg Neumann darf nicht unerwähnt bleiben. Dieselbe stellte den verdienstvollen Theologen und Schulmann, Oberkonsistorialrath Dr. Natorp in Münster dar und war nach einem guten Oelbild von Kügelgen modellirt. — In der Ausstellung von Ed. Schulte befand sich eine große, sehr effektvolle italienische Landschaft „Am Posilipp mit Blick auf den Vesuv" von Oswald Achenbach, welche die charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieses Meisters in fesselnder Weise hervortreten ließ. Andreas Achenbach hatte ein wunderbar schönes Aquarell ausgestellt, eine Marine, die sich seinen Oelbildern ebenbürtig anreiht. Alfred Böhm stellte ein Kriegerfest in einem Dorfe dar, eine Landschaft mit vielen Figuren, deren Vorzüge besonders in einer überaus naturwahren Auffassung und Beleuchtung bestanden. F. W. Schreiner erfreute durch ein poetisch gewähltes Motiv, was wir bei unsern modernen Landschaftsmalern leider immer seltener finden. Er zeigte eine einsame Waldkapelle in romantischer Umgebung und ernster Stimmung. Das große Bild bewies auch in malerischer Hinsicht anerkennenswerthe Fortschritte. In einem Leichenzug im Schnee von E. C. Post wirkten die sich vielfach wiederholenden schiefen Linien in Bäumen und Figuren ungemein störend, wodurch die hübsche Abendstimmung nicht recht zur Geltung kommen konnte. Ein köstliches Genrebild lieferte Rudolf Jordan, „Prosit Mahlzeit" betitelt. Dasselbe sprach durch die gemüthvolle Auffassung und einen frischen Humor allgemein an. Auch „die Wittwe" von Fr. Boser erwarb verdienten Beifall. Solide Zeichnung und harmonische Färbung zeichneten das einfache Bild ehrenvoll aus. C. Heyden und C. Böker waren ebenfalls durch rühmenswerthe Gemälde vertreten, die durch freundlich anmuthenden Inhalt viele Beschauer herbeilockten. L. Toussaint liebt es, in seinen Sachen auch dem Humor eine Rolle zuzuweisen. Dies war auch jetzt der Fall, wo er eine Dame darstellte, die im Walde einen drallen Bauernjungen als Studie malt. Unter den Thierstücken müssen wir treffliche Sachen von G. Süs, C. Jutz und Fritz Lange namhaft machen, von denen besonders des letztgenannten Bild außerordentliche Fortschritte wahrnehmen ließ. Sehr reichhaltig war auch das Porträtfach vertreten. Der Amerikaner Shade lieferte die lebensgroßen Kniestücke des Fürsten und der Fürstin zu Wied, die virtuos behandelt waren. Wir haben indessen dabei wieder den Vorwurf auszusprechen, den wir schon mehrfach den Künstlern, die aus der Schule Wilhelm Sohn's hervorgegangen sind, zu machen hatten, daß sie das Hauptgewicht auf das Stoffliche, die Gewänder, Draperien, Bänder, Schmuck, Orden, Hintergrund u. dgl. legen und dabei die Hauptsache: die möglichst leuchtende Carnation des Kopfes und dessen geistvolle Auffassung weniger beachten. Es scheint uns dies ein entschiedener Abweg zu sein, der den Bildnißmaler von den wahren Zielen der Kunst noch weiter entfernt als den Genremaler. Ein recht tüchtiges Porträt hatte C. Bertling ausgestellt. Ganz besondere Anerkennung aber verdient ein Bildniß des Malers Süs von Frl. Hedwig Greve, welches bei sprechender Aehnlichkeit so geistreich und ideal aufgefaßt war, wie man es nur selten findet. Kopf und Hände waren vortrefflich gemalt, und Bart, Hut und Sammetrock zeigten ebenfalls eine wahrhaft meisterhafte Behandlung. Schreitet die junge Dame, die sich, wie wir hören, erst vor etwa anderthalb Jahren der Kunst gewidmet hat, in solcher Weise fort, so wird dieselbe jedenfalls einer ruhmreichen Zukunft entgegengehen.

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Neubau der Düsseldorfer Akademie** gelangt nun endlich zur Ausführung. Gleich nach den Pfingstfeiertagen prüften die beiden vortragenden Räthe im Ministerium nochmals die ganze Baufrage und die von dem Architekten Riffarth ausgeführten Baupläne. In einer Sitzung, die sie mit dem Lehrer-Kollegium der Akademie hatten, erklärten sie, daß es der Wunsch des Ministers sei, ein allen künstlerischen Anforderungen möglichst entsprechendes Gebäude herzustellen. Die Wünsche der akademischen Lehrer fanden die wohlwollendste Berücksichtigung und die vorgelegten Pläne und Kostenanschläge gelangten mit unwesentlichen Abänderungen zur Annahme. Am 24. Mai fand Seitens der Stadt die Uebergabe des Bauplatzes am Sicherheitshafen statt, und da die Bemühungen sämmtlicher betheiligten Behörden und Personen die Vorarbeiten schon weit gefördert hatten, so konnte sofort mit dem eigentlichen Bau begonnen werden, dessen Fundamente man noch im Laufe des Sommers zu vollenden hofft. Baumeister Riffarth ist mit der Ausführung beauftragt, die mit möglichster Beschleunigung betrieben werden soll. Die Kammern haben bekanntlich die Summe von 1,200,000 Mark für den Bau bewilligt, und die ebenso zweckmäßigen wie architektonisch schönen Pläne berechtigen zu der Annahme, daß sich Düsseldorf bald eines neuen Akademiegebäudes zu rühmen haben werde, wie es kaum besser gewünscht werden kann. Die Lage des Platzes haben wir seit Jahren in diesen Blättern auf's Wärmste empfohlen, und wir freuen uns deßhalb, unsere Ansicht, die anfänglich auf mancherlei Widerspruch stieß, nun schließlich doch zur Anerkennung gelangt zu sehen.

△ **Neubauten in München.** Demnächst wird München wieder um ein paar Gebäude reicher werden, welche, obwohl

nur Privathäuser, doch den Charakter von Monumentalbauten wenigstens annähernd erhalten. Der Prachtbau des Grafen Arco-Valley an der Nordostseite der Maffeistraße (vormals Fingergäßchen), erscheint im Rohbaue vollendet und zeigt die Verhältnisse und Grundformen des französisch-italienischen Palaststiles der Mitte des vorigen Jahrhunderts; die Wirkung dürfte freilich durch die enorme Ausdehnung der Façade verlieren, insofern selbe nicht reicher gegliedert werden sollte, als die Anlage jetzt ersehen läßt. — Dem Arco-Palais gegenüber wird nach den Entwürfen des Architekten Alb. Schmid ein großartiges Kauf- und Wohnhaus aufgeführt werden, das eine Bazar-Verbindung zwischen den drei anstoßenden Straßen (Theatiner-, Maffei- und Schafflerstraße) bieten soll. Der Entwurf der Façade zeigt die der italienischen Renaissance eigenthümlichen Formen mit reicher Dekoration. Indeß vermißt man auch hier eine energischere Gliederung des mehr als die halbe Straßenlänge einnehmenden Gebäudes, welche durch die vielgestaltete Dekoration kaum ersetzt werden dürfte.

Berichte vom Kunstmarkt.

Leipziger Kunst-Auktion.

Bei der am 19. April durch Hrn. Börner veranstalteten Versteigerung von Kupferstichen, besonders französischer Schule, wurden u. A. nachstehende Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.	Pf.
92	Audran, G., 5 Bl. Die Alexanderschlachten und das Zelt des Darius. Nach le Brun	150	—
141	Le Bas, J. Ph., 6 Bl. Die Ankunft Ludwig's XV. in Havre de Grace 1749. Nach Descamps	90	—
332	De Bouillé. La Bascule	110	—
381	Callot, J., 6 Bl. und 10 Bordüren. Die Belagerung des Fort St. Martin auf der Insel Ré	114	—
414	Canot, Masson u. Watts. Seeschlachten. Nach R. Paton	75	—
430	Cathelin, L. J., Marie Antoinette. Nach Fredou	70	—
514	Cochin, C. N., Die Dekorationen der Schloßterrasse zu Versailles &c. 1739. Nach Perot	90	—
640	Dorigny, N., Die Transfiguration. Nach Raffael	75	—
747	Edelinck, G., Halbfigur des Moses. Nach de Champaigne	65	—
749	—— Ders., La sainte famille de Jesus-Christ. Nach Raffael	170	—
773	—— Ders., Ludwig, Herzog von Bourgogne. Nach de Troy	51	—
825	Falck, J., Karl Gustav Wrangel. Nach Klöker	100	—
890	Massard, J., La cruche cassée. Nach Greuze	66	—
891	Porporati, Kniestück eines Mädchens. Nach demselben	104	—
902	van Gunst, P., 9 Bl. Götterliebschaften. Nach Tizian	93	—
903	—— Ders., 5 Bl. Alexanderschlachten und das Zelt des Darius. Nach Le Brun	75	—
974	Janinet, F., Le satyr amoureux. Nach Carême	52	—
975	—— Ders., La bacchante enivrée. Nach demselben	54	—
979	—— Ders., Die Dorfhochzeit. Nach P. A. Wille	89	—
1033	Audran, Scotin, Tardieu, Le Bas. 4 Bl. Jahreszeiten. Nach Lancret	97	—
1035	de Larmessin, 4 Bl. Tageszeiten. Nach dems.	69	—
1036	—— Dieselbe Folge	112	—
1038	—— Ders., Die Lebensalter. Nach dems.	90	—
1039	Le Bas, J. P., Repas italien. Nach dems.	58	—
1053	Schmidt, G. F., Nicaise. Nach dems.	60	—
1193	Masson, A., Ludwig XIV. Nach Le Brun	75	—
1287	Moyreau, J., Oeuvres de Ph. Wouwermans 91 Bl.	130	—
1312	Müller, J. G., Die Schlacht von Bunkers-Hill bei Boston. Nach J. Trumbull	58	—
1545	Porporati, L. A., Il bagno di Leda. Nach Correggio	51	—
1630	Schmidt, G. F., Der Priester Tournus	290	—
1647	—— Ders., Konstantin Scarlatti	126	—
1656	—— Ders., François le Chambrier. Nach Rigaud	53	—
1669a	—— Ders., Pierre Mignard. Nach dems.	905	—
1677	—— Ders., C. F. Blume. Nach Falbe	250	—
1694	—— Ders., General von Schouwalow	146	—
1695	—— Ders., Elisabeth I. von Rußland. Nach Tocqué	200	—
1712	—— Ders., Cochin, Bauvais, Renard Dubos. Die Lebensalter. Nach Cochin	70	—
1713	—— 3 Bl. derselben Folge	60	—
1716	—— Ders., Brustbild eines Greises	50	—
1729	—— Ders., Der Perser. Nach Rembrandt	60	—
1740	—— Ders., Der Greis mit der Sammetmütze	100	—
1757	—— Dess. Selbstporträt	90	—
1783a	—— Ders., Alexander spricht Timoklea frei. Nach Carracci	60	—
1878	Strange, R., Henrietta Maria von England. Nach van Dyck	54	—
2036	Watteau, A., 8 Bl., Figures de modes. Nach ihm selbst	113	—
2037	—— Ders., Die italienische Schauspielergruppe. Ebenfalls	72	—
2070	Larmessin, N. de, L'accordée de village. Nach Watteau	75	—
2071 u. 2072	Cochin, C. N., La mariée de village. Nach demselben	75	—
2073	Scotin, L. G., Les plaisirs du bal. Nach demselben	76	—
2074	Tardieu, N. H., L'embarquement pour Cythère. Nach dems.	70	—
2097	Wille, J. G., Le concert de famille. Nach G. Schalcken	90	—
2124	—— Ders., Michel Manessier. Nach C. Vanloo	65	—
2125	—— Ders., Philippe de la Motte-Houdancourt	60	—
2131	—— Ders., A. F. Poisson, Marquis de Marigny. Nach Tocqué	62	—
2140	—— Ders., Pierre Louis Moreau de Maupertuis. Nach Tournier	50	—
2150	—— Ders. u. Daullé, Eduard von England, gen. der Prätendent	80	—
2166	—— Ders., C. H. Sonnois. Nach Cornu	55	—
2260	Norblin de la Gourdaine's radirtes Werk, 72 Bl.	90	—
2268	St. della Bella. 6 Bl. Entrata in Roma dell' eccelmo ambasc. di Pollonia l'anno 1633	60	—
2269	Bosse, A., Hochzeitsceremonien &c.	55	—
2271	Falck, J., Triumphbogen errichtet in Danzig, zu Ehren Wladisl. IV. 1646. Nach Boy	60	—
2365	Wierx, H., Heinrich III., König von Frankreich	120	—
2521	Vorstermann, L., Wladislaus IV. von Polen. Nach Soutman	150	—

Auktion Galichon. Am 10. Mai und an den folgenden Tagen wurde im Hotel Drouot zu Paris die ausgewählte Sammlung Galichon's, früheren Herausgebers der Gazette des Beaux-arts, bestehend aus Kupferstichen und Niellen zur Versteigerung gebracht und damit ein enormer Erfolg erzielt; wir heben nachstehende Preise hervor: Von den Niellen: Maso Finiguerra, „Anbetung der Magier", 4100 Fr.; „Pyramus und Thisbe", 905 Fr.; „Artaxerxes empfängt das Haupt des Cyrus", 700 Fr.; „Vulkan", 455 Fr.; „Messerknauf", 705 Fr.; „Herkules und Dejanira", 325 Fr.;

„Psyche", 300 Fr.; „Eine Pax", 650 Fr. Von den Kupferstichen: Baldini, „Die Anbetung der Magier", 2000 Fr.; Jacopo de'Barbarj, „Mann mit der Wiege", 420 Fr.; „Venus", 600 Fr.; „Satyr, Flöte blasend", 900 Fr.; „Priapopfer", 1080 Fr.; „St. Sebastian", 4105 Fr.; „Frau, in den Spiegel sehend", 1205 Fr.; G. A. da Brescia, „Maria mit Heiligen", 7700 Fr.; „Herkules tödtet die Lernäische Hydra", 1200 Fr.; J. Campagnola, „Der Samariter", 2300 Fr.; „Ganymed", 1900 Fr.; „Junger Schäfer", 2550 Fr.; D. Campagnola, „Zwölf tanzende Kinder", 3700 Fr.; Dürer, „Adam und Eva", 2990 Fr.; „St. Eustachius oder St. Hubert", 2550 Fr.; „Melancholie", 960 Fr.; „Das Wappen mit dem Todtenkopf", 2150 Fr.; Van Dyck, „Tizian und seine Frau", 330 Fr.; P. Flindt, „Lampen, Kelche und Becher, nebst sieben Metallarbeiten", 4000 Fr.; Claude Lorrain, „Sonnenuntergang", 1800 Fr.; „Die Festlichkeiten, veranstaltet von dem spanischen Gesandten anf die Nachricht von der Wahl Ferdinand's III.", 4250 Fr.; Lucas von Leyden, „David schlägt die Harfe vor Saul", 620 Fr.; „Die Passion" (9 Bl.), 3900 Fr.; „Rückkehr des verlorenen Sohnes", 8600 Fr.; „Pauli Bekehrung", 1350 Fr.; „Versuchung des heil. Antonius", 1500 Fr.; „Maria und Magdalena", 8500 Fr.; „Mars und Venus", 1850 Fr.; F. Lippi, „Die Verkündigung", 3305 Fr.; „Christus wird dem Volke gezeigt", 3305 Fr.; A. Mantegna, „Die Grablegung", 920 Fr.; Mocetto, „Triumph Neptun's", 2605 Fr.; „Thronende Maria", 3900 Fr.; „Bacchus", 3150 Fr.; N. da Modena, „Orpheus", 1005 Fr.; „Die Vestalin Lucia", 1950 Fr.; B. Mantegna, „Raub der Europa", 1000 Fr.; „Mann mit einem Pfeil", 2705 Fr.; „Der heil. Hieronymus und ein anderer Heiliger", 2000 Fr.; Marcantonio Raimondi, „David erschlägt Goliath", 1300 Fr.; „Kreuzabnahme", 2000 Fr.; „Apostel Paulus, in Athen predigend", nach Raffael, 3005 Fr.; „Notre-Dame à l'escalier", 4705 Fr.; „Vierge au palmier", nach Raffael, 3500 Fr.: „Urtheil des Paris", nach Raffael, 6705 Fr.; „Die Weinlese", nach Raffael, 2250 Fr.; „Venus und Cupido", 2705 Fr.; „Mars, Venus und Cupido", nach Mantegna, 1400 Fr.; „Amadeus", nach Francia, 2300 Fr.; „Poesie", nach Raffael, 2500 Fr.; „Die heil. Cäcilie", nach Raffael, 2950 Fr.; „Die Schlange spricht zu einem Jüngling", 4000 Fr.; „Der Sänger", nach ihm selbst, 7005 Fr.; „Die Kletterer", 3600 Fr.; „Pietro Aretino", nach Tizian, 3500 Fr.; Rembrandt, „Christus predigend", 1100 Fr.; „Christus, die Kranken heilend", 9600 Fr.; „Christus dem Volke vorgeführt" 4700 Fr.; „Der heil. Hieronymus", 2605 Fr.; „Der Kanal", 2000 Fr.; „Rembrandt's Mühle", 630 Fr.; „Der Goldwieger", 700 Fr.; „Porträt des Johann Lutma", 3000 Fr.; „Johann Asselyn", 3000 Fr.; „Die Hütte und der Heuschober", 6511 Fr.; Robetta, „Die heilige Jungfrau", 580 Fr.; Schongauer, „Die Grablegung", 500 Fr.; „Die heilige Jungfrau mit dem Kinde, in einem Hofe sitzend", 2005 Fr.; „Tod der Maria", 1305 Fr.; „St. Georg", 1300 Fr.; „St. Michael", 2500 Fr.; C. de Sesto, „Enthauptung Johannis des Täufers", 7000 Fr.; Zagel, „Marter des h. Sebastian", 400 Fr.

W. **Leipziger Kunstauktionen.** So eben ist C. G. Börner's Katalog der II. Abtheilung des rühmlich bekannten Kupferstich-Kabinet's Marx erschienen, welche am 16. Juni und an den folgenden Tagen in Leipzig versteigert werden soll. Wie der Katalog der I. Abtheilung und die Sammlung selbst ihrer Zeit ein lebhaftes Interesse und eine animirte Betheiligung von Seite öffentlicher Kabinette und Privatsammler erfahren hatte, so können wir auch dieser II. Abtheilung ein gleiches günstiges Resultat versprechen. Man ist überhaupt in neuer Zeit gewöhnt, in Börner's Katalogen stets nur gute Waare anzutreffen, alles Mittelmäßige ist ausgeschlossen, und es sind zum größten Theil alte und bekannte Sammlungen, welche in diesem Auktions-Lokale zur Versteigerung kommen. Der vorliegende Katalog enthält in 1828 Nrn. Altes und Neues, aus allen Schulen, und so dürfte jede Spezialität von Sammlern Zusagendes und Wünschenswerthes in der Sammlung finden. Von alten Italienern sind Marc-Anton und dessen Schule, Mantegna und Andreani hervorzuheben; von Altdeutschen treten Kranach, Lautensack und Andere hervor; von holländischen Meistern haben Bronkhorst, Dusart, Jan van de Velde, C. Vischer, Bolswert und Vorsterman die meisten und geschätztesten Blätter geliefert. Von Fürstenberg, der durch seine höchst seltenen Schabkunstblätter in den reichsten Sammlungen kaum mit zwei oder drei Blättern vertreten ist, finden wir im Katalog sechs Blätter verzeichnet, durchweg kostbare Seltenheiten. Auch Vaillant und Verkolje haben viele und schöne Blätter dieses Genre's geliefert; von ersterem finden wir auch vier Blätter seiner seltenen Radirungen. — Eine der größten Seltenheiten im Gebiete der Radirnadel ist ein Blatt von Herc. Zeegers (Segers), auf welches wir die Kunstkenner nicht erst aufmerksam zu machen brauchen. Von Grabstichelblättern, welche den Hauptbestandtheil der Sammlung bilden, können wir, ohne zu weitläufig zu werden, keines hervorheben. Die geschätzten Stecher Masson, Nanteuil, Edelink, Drevet, H. Goltzius, Woollet, R. Morghen, Schmutzer, Wille, Strange, G. F. Schmidt, Longhi, J. G. Müller, Burnet liefern Treffliches, weßhalb wir den Freunden dieser Künstler eine aufmerksame Durchsicht des Kataloges angelegentlich empfehlen.

△ **Oesterreichisches Museum.** Die Münchener Filiale der C. W. Fleischmann'schen plastischen Kunstanstalt in Nürnberg hat von den galvanoplastischen Erzeugnissen des k. k. Museums für Kunstindustrie in Wien die alleinige Niederlage für München erhalten. Der Umstand, daß die Fabrikate des bayerischen Gewerbe-Museums im selben Lokale ausgestellt sind, legt es nahe genug, Vergleiche anzustellen und wer der Wahrheit die Ehre geben will, wird sagen müssen, daß die Produkte des Wiener Museums nach mehr als einer Seite hin den Vorzug verdienen.

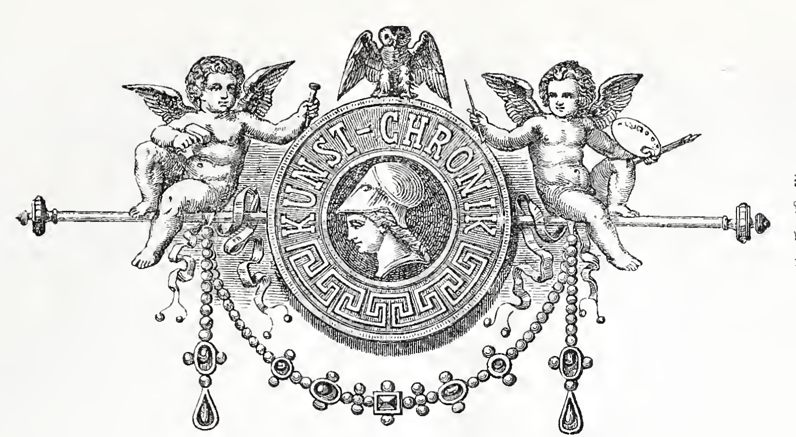
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

18. Juni



Nr. 36.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon.

II.

Die Schlachtenmalerei hat heuer wenige Sensationsbilder aufzuweisen, und ich zweifle sehr, ob die ausgestellten die Ehre der Reproduktion in dem Maße genießen werden, wie die „Letzte Ladung" oder der „Kampf auf dem Eisenbahndamm", der jüngst so sehr im Kurse gesunken ist, wie es sich im Hotel des Ventes herausstellte. Die Tendenz, die historische Kriegsmalerei zum gewöhnlichen Genrebild zu degradiren, tritt immer deutlicher zu Tage. Ein solches Schlachtenbild behandelt diese oder jene kleine Episode ganz im Genre eines Jagdereignisses oder einer Gartenscene. Die meisten Künstler richten ihr Werk selber dadurch, daß sie auf das Gelingen des Porträts den Hauptwerth legen; es sieht bei gewissen Bildern ganz so aus, als wären sie nur geschaffen worden, um die Züge einiger, dem Verfasser bekannten und befreundeten Personen, welche der Zufall zeitweilig in den Kriegsrock gesteckt hatte, der Nachwelt zu erhalten.

Das „offizielle" Gemälde, welches den politischen, aber durchaus nicht den künstlerischen Ehrenplatz einnimmt, ist das „En avant" von Beaucé. Mittelpunkt und Hauptmotiv desselben ist die Gestalt Mac Mahon's hoch zu Roß, einen Säbel schwingend, der sich nicht viel länger ausnimmt als ein Küchenmesser. Um den Marschall herum, dessen Gesichtszüge ziemlich genau getroffen sind, der aber dabei eine Grimasse schneidet, die fürchterlicher ist als nöthig, so daß sie eher an eine krankhafte, nervöse Kontraktion mahnt, als an die innere Aufregung im Kampfgetümmel, hat der Maler die banalste, militärische Umgebung gruppirt. Wie oft sahen wir nicht — und nicht immer im „Salon", sondern auch auf der Aushängeleinwand von Jahrmarktbuden — den nämlichen Zuaven in die Trompete blasen, den nämlichen Offizier im lichten Rocke mit der einen Hand nach Vorwärts zeigen, die andere mit dem Revolver bewaffnet, denselben Todten in der nämlichen Positur u. s. w. Ein gutes Porträt des Marschalls im Stile Nelie Jacquemart's wäre nützlicher und ästhetischer gewesen als diese falsche Kopie Yvon's. Das „En avant", welches über die Lippen des Marschalls kommen sollte, da es der Ausgangspunkt der Komposition gewesen, sucht man vergebens auf dem ganzen Bilde — man findet nichts als ein ganz gewöhnliches Getümmel in einer Staubwolke.

Weit ruhiger, fast zu ruhig dem „En avant" gegenüber ist die „Einnahme des Pei Ho", die wichtigste Episode des chinesischen Krieges. General Cousin de Montauban, der Befehlshaber der Expedition, beschließt, nachdem er in einigen partiellen Kämpfen die Streitkräfte der Söhne des Himmels auf's Haupt geschlagen, gegen Peking vorzurücken. Die Chinesen vertheidigen den Weg zu ihrer Hauptstadt hinter den befestigten Linien des Kanals Pei Ho und verschanzen sich besonders stark an der Brücke von Palikao. General Montauban läßt die Raketenbatterien vorfahren, um die Position zu nehmen. Beaucé wählte den Moment, in dem der Obergeneral den entscheidenden Befehl an den Chef der Artillerie richtet. Diese Gruppe bildet den Mittelpunkt. General Montauban, der seinem Stab auf einem Braunen um wenige Schritte voran reitet, deutet mit der Rechten auf die Brücke. Der bis an den

Aermel hinauf in Gold galonnirte Artillerieoffizier zieht tief die Mütze und schickt sich an umzukehren, um die Ordre seines Chefs auszuführen. Beide Physiognomien sind von frappanter Aehnlichkeit, Montauban, der alte gebräunte rücksichtslose Haudegen, der Oberst, eine elegante, zierlich aufgeputzte Erscheinung mit offenem Gesichte und etwas schwärmerischen Zügen, die den künftigen sentimentalen Schriftsteller der Tagesbülletins der Pariser Belagerung errathen lassen. Der junge Offizier ist der berühmte P. O. Schmitz, dessen Namenszug zehn Jahre später so rasch populär und mit den Ereignissen so eng verknüpft werden sollte. Unmittelbar in der Nähe wüthet der Kampf. Im Halbkreise aufgestellt donnert die französische Artillerie gegen die chinesischen Positionen, deren Schlüssel die Brücke ist, eine im kühnen Schwunge aufgeworfene, nur einen Bogen starke Brücke, über deren Gemäuer Standarten und Fähnlein der Himmlischen flattern. Den Vordergrund des Bildes füllt martialisch die doppelte Veranschaulichung einerseits des Vormarsches der französischen Infanterie durch die Tabaksfelder, andererseits das Einbringen der tartarischen Gefangenen aus. Von einer mit kurzen Karabinern bewaffneten Eskorte von Chasseurs d'Afrique umgeben, marschiren die trotzig dreinblickenden Streiter des chinesischen Kaisers zwei zu zwei auf. Jedes Gewehr ist ihnen abgenommen worden, und sie sehen in ihren Zwilchanzügen fast mehr eingebrachten Landleuten als Kriegsgefangenen ähnlich. Zwei Mandarinen zu Pferd, von denen der eine in einen merkwürdig hellblauen Kaftan gehüllt ist, nehmen sich etwas kriegerischer aus. Der eine wirft wehmuthsvolle Blicke auf die eroberten, mit Drachen und sonstigen Symbolen gezierten Standarten, welche die Chasseurs d'Afrique beutelustig schwingen. Zwei Spahis, in rothe Mäntel gehüllt, betrachten philosophisch dieses Defilé der Besiegten. Daß sich diese nicht ganz gutmüthig ergeben haben und den Franzosen nicht von selbst in die Hände fielen, sollen wohl die zahlreichen chinesischen Leichen beweisen, mit welchen der Weg besäet ist. Es ist dies das erste Mal, daß wir Chinesen ohne langen Rock und ohne Zopf sehen, die Kleidung ist durchaus europäisch zugestutzt und Hosen und Kittel nehmen sich fast turnermäßig aus. Gegen diese praktische Einfachheit protestiren nur die Brustlatze, auf welchen allerhand Thiere in Gold gestickt sind. Chinesen wie Franzosen aber stechen durch die Helligkeit ihrer Kleidung hervor. Die französischen Uniformen namentlich sind so untadelhaft sauber, jeder Knopf glänzt so ungetrübt und so hell, daß diese Propretät für den Schlachttag recht unwahrscheinlich ist. Das ganze Bild frappirt auf den ersten Blick sehr wenig. Man muß die Geduld haben, aus dem Einzelnen Genüsse herauszusuchen, und findet sie auch in der Gruppirung und in den einzelnen Physiognomien; auch die Ausführung der Landschaft, die aber wenig Chinesisches an sich hat, ist rühmend anzuerkennen.

„Die freiwilligen Scharfschützen beim Kampf von Malmaison am 21. Oktober 1870" sind das neueste Bild von Berne-Bellecour. Dieser Maler erklomm durch seinen „Kanonenschuß" im Salon von 1872 die erste Stufe der Ruhmesleiter. Dieses Gemälde ist für ein Kriegsbild insofern originell, als sein Hauptverdienst in einer peinlichen, nur durch besondere Ruhe und eisernes Phlegma erreichbare Peinlichkeit der Auffassung und Ausführung eines jeden Pinselstriches liegt. Bellecour bringt durch seine mathematische Genauigkeit Effekte hervor, die man sonst nur vom Hauche einer höheren Inspiration zu erwarten gewohnt ist. Bekanntlich veranstaltete Trochu an einem prachtvollen Herbstnachmittag im Oktober einen Ausfall gegen die deutschen Positionen oberhalb von St. Germain, um von diesen Höhen, deren man sich zu bemächtigen hoffte, Versailles zu bedrohen. Die Belagerer, in den Gehölzen von Marly und Lacelle-St. Cloud tüchtig verschanzt, schlugen den Ausfall zurück und zwangen die Pariser zum Rückzuge. An dieser Expedition nahmen auch die „freiwilligen Scharfschützen der Seine" Theil, ein aus Künstlern, Malern, Schauspielern, Journalisten u. s. w. zusammengesetztes Corps. Herr Bellecour, der selbst demselben angehörte, zeigt seine Kameraden, wie sie von den vergilbten Rebgeländen aus gegen die hinter der Parkmauer von Buzenval verschanzten Deutschen ein lebhaftes Feuer unterhalten. Die Tirailleurs liegen auf dem Bauche oder den Knieen, es sind lauter Porträts und jeder der etlichen zwanzig Köpfe, die aus der hellgrünen Monturkappe herausblicken, schauen dem, der sich ein wenig in Künstlerkreisen bewegt, wohlbekannt entgegen. Wir finden da den Maler Vibert, den Schauspieler Leroux vom Theatre Français, den Dichter Sauvage und die blondbärtige Gestalt des künftigen Abgeordneten Turquet, der sich hier seine Feldwebelgalons verdiente. Ein rothhosiger Soldat blickt nicht ohne einige Verwunderung auf die „Pekins", welche die vom Park herüberdröhnende Füsillade wohlgemuth ertragen. Die Oertlichkeit ist ebenso trefflich wiedergegeben, wie die Gesichter der Combattanten. Man erkennt auf den ersten Blick das Gehölz und das Schloß von Buzenval, den Steg, der durch die Weinberge hinaufführt und die große Scheune rechts am Weg, die noch jetzt die Spuren der Geschosse trägt.

Ein anderes Bild von Bellecour, „la brèche" besitzt in noch höherem Grade jene mathematische Genauigkeit und die kraftvolle Porträtwahrheit, die man bei dem obenerwähnten Gemälde rühmt. Eine Linienabtheilung dringt langsam Mann für Mann durch die eben in eine Mauer praktizirte Oeffnung. Zwei Mann verschwinden bereits schattenartig im Dickicht jenseits der Steinmasse, drei andere Soldaten schleichen sich längs

derselben, den günstigen Moment abwartend, um den gefahrvollen Schritt oder Sprung zu thun. Der Offizier, ein simpler Unterlieutenant, steht am Eingang der Bresche und überwacht den Vormarsch seiner Mannschaft. Dieser Lieutenant ist kein St. Cyrianer, kein verzärteltes Familiensöhnchen. Die gelblichen Flecken an seinen Stiefeln, die bestaubte Uniform zeigen, daß er an Ort und Stelle war, als die Sappeurs die Bahn mit der Hacke durchbohrten, unter dem Uniformrock zeigt ein rothes Flanellhemd seine rothgestreiften Aermel. Aus der Tasche der Tunika blickt das höchst ärarische Schnupftuch heraus, und der Stock, den er in der Rechten hält, während sein Säbel in der Scheide steckt, würde gewiß die Lenden des widerspänstigen oder ausreißungslustigen Troupiers bearbeiten. Er heftet auf die drei Soldaten jenen kaltblütigen eisernen „Kasernenblick", der keine Widerrede duldet. Die drei Helden, die im Gänsemarsch heranrücken, haben jeder eine andere Positur. No. 1 steht fast schon halb jenseits der Mauer und wirft einen mißtrauischen Blick hinaus, während beide Hände nervös mit dem Chassepot spielen. No. 2, ein kleines Kerlchen in kurzer Jacke, duckt sich beinahe bis zu Boden und verräth durch die Beugung des Körpers alle Geheimnisse seiner Leibwäsche. „Mag da kommen, was will, vorwärts muß ich doch" ist sein Motto. No. 3 ist bedächtig, vielleicht gar zu bedächtig für einen Soldaten. Das Gesicht zeigt eine Spannung, die schon stark an Angst grenzt. Wenn Jemand dazu geeignet ist, die Typen der Vaterlandsvertheidiger aus den 70er Jahren zu verewigen, wie Charlet den Grenadier und den reitenden Jäger des premier empire, so ist es Berne-Bellecour.

Sein stärkster Konkurrent auf diesem Felde ist unzweifelhaft Detaille. Sein Bild „Le régiment qui passe", zeigt die nämliche Fülle soldatischer Mustergestalten. Die Komposition nimmt sich bei einem ziemlich vulgären und abgegriffenen Stoffe recht originell aus. Detaille läßt sein Regiment bei einem abscheulichen Thauwetter in schmelzendem Schnee und fußhohem Koth über den Boulevard waten. Der Verkehr stockt. Die Omnibusse stehen und die fröstelnden Passagiere erheben sich von den Holzbänken der Imperiale, um das Defilé besser zu sehen. Die Passanten, lauter auf frischer That weggemalte Pariser Typen, bleiben zu beiden Seiten des Trottoirs stehen und tauschen ihre Bemerkungen über das Aussehen der Mannschaft und die Stadien der Heeresorganisation aus. Die obligatorische Schaar Gassenbuben und kleiner Stiefelputzer wälzt sich mit der Musik fort, und die kleinen Knirpse blicken mit Bewunderung auf den Tambour-Major, einen höchst unpoetischen Tambour-Major ohne den üblichen Federbusch, dessen Stab mit goldenem Knopf sich wie ein simpler Spazierstock ausnimmt. Und durch das ganze Gemälde, wie treu es ist, weht ein humoristischer Zug, der von der guten Laune und dem gesunden Talent des Malers Zeugniß ablegt. Es muß recht burschikos zugehen im Atelier des Herrn Detaille. Erwähnen wir noch, um mit den Erinnerungen an den letzten Krieg Abrechnung zu halten, die „Letzte Stunde der Schlacht von Nuits", ein Chassepot-Duell in den weltberühmten Rebgeländen ohne besonderen Charakter, das sich vielmehr durch die anmuthige, von der Eisenbahn, wie durch einen gelben Streifen durchzogene Landschaft, wie man sie nur in der Bourgogne findet, auszeichnet, als durch die Reproduktion der eigentlichen Schlacht. Vergessen wir auch nicht den „Sturm der päpstlichen Zuaven auf Loigny" (Dezember 1870)! Das Dorf, tief in Schnee und Nebel gehüllt, wird von einer preußischen Abtheilung mit großer Zähigkeit vertheidigt und von den Zuaven mit großer Wuth angegriffen. Diese haben sich soeben zweier Kanonen bemächtigt, aber nach vielen Opfern. Der Massacre bietet dem Maler, Castellain, Gelegenheit, zahlreiche Variationen auf dem beliebten Thema des Kontrastes rother Blutspuren auf weißem Schnee auszuführen. Auch der Effekt der hell in den Dezembernebel hineinleuchtenden Flintenschüsse wird nicht verschmäht. Castellain macht im Ganzen seinem Lehrer Yvon, dem Meister der modernen Schlachtenfresken, große Ehre, er ist bereits im Besitze der Methode des Lehrers und wird wohl mit der Zeit sich auch dessen Energie in der Zeichnung und Lebhaftigkeit im Kolorit aneignen. Die päpstlichen Zuaven können sich übrigens nicht beklagen, man hätte sie im heurigen Salon vernachlässigt. Noch auf wenigstens zehn anderen Bildern finden wir einzeln oder in bunten Gruppen die hechtgraue Montur und die weißen Gamaschen der aufgelösten Vertheidiger Pio Nono's, die ihrem Vaterlande zu Hilfe geeilt waren.

Paul d'Abrest.

Der neue Katalog der Suermondt'schen Sammlung.

(Schluß.)

Die vom kunstwissenschaftlichen Kongreß in Wien im Jahre 1873 angenommene Resolution über die wissenschaftliche Katalogisirung von Gemäldegalerien enthält in Absatz 1 Folgendes: „Diese Benennung der Bilder hat als keine von der obersten Verwaltungsbehörde der betreffenden Galerie offiziell eingeführte zu gelten, sondern der wissenschaftlich gebildete Fachmann, dem die Abfassung des Verzeichnisses anzuvertrauen ist, hat dieselbe persönlich zu verantworten." Vorher aber geht die Stelle: „Der Name des Meisters, oder, wenn dieser nicht ermittelt werden kann, die Schule und die Entstehungszeit des Gemäldes, ist so zu bestimmen, wie

es dem dermaligen Stande der kunstwissenschaftlichen Forschung entspricht." Beide Sätze ergänzen einander. Auch bei der Katalogisirung kann schließlich nur das subjektive Urtheil dessen, der sie vornimmt, entscheiden, aber es hat sich selbst in Schranken zu halten durch die Rücksicht auf den objektiven Thatbestand der bisherigen wissenschaftlichen Forschung; und diese Zurückhaltung ist bei der Abfassung eines offiziellen Katalogs in viel höherem Grade geboten, als bei wissenschaftlichem Urtheil in irgend einer andern Form. Über die Suermondt'sche Sammlung existirt eine ausgedehnte Literatur, welche volle Beachtung verdient; Gelehrte und Schriftsteller wie Waagen, Bürger, Vosmaer, Paul Mantz haben über sie geschrieben. Das hätte zu einem etwas vorsichtigeren Verfahren veranlassen sollen; nicht jeder subjektive Einfall darf zum Anzweifeln, nicht der Zweifel so leicht zum Verwerfen führen. Durch zu weit getriebene Kritik ist das Berliner Museum um eines der schönsten und bewundernswerthesten Gemälde der Suermondt'schen Sammlung, den Sturz der Verdammten von Rubens, gebracht worden, den jeder, der die Sammlung von früher her kannte, schmerzlich in Berlin vermißt. Durch zu weit getriebene Kritik wird aber auch die Geltung dessen, was man hat, herabgedrückt. Bis zu welchem Grade, zeigt die Eingangs angeführte Stelle im Journal des Beaux-Arts. Wer die Sammlung in ihrer jetzigen Aufstellung in Berlin gesehen, weiß freilich, wie abgeschmackt eine solche Bemerkung ist. Die Gemälde nehmen sich im Ganzen vortrefflich aus; man könnte Einzelnes in der Aufstellung vielleicht anders wünschen, namentlich das Beschränken der Handzeichnungen auf ein bestimmtes Zimmer, das dann ganz von Gemälden frei zu bleiben hätte. Manches hängt auch zu hoch, wie die Bilder von Ribera, Coëllo, Murillo, Emanuel de Witte, vielleicht selbst die Hille Bobbe von Frans Hals. Einiges vermißt man ungern, wie Cranach's liebenswürdiges Frauenporträt. Aber auf der andern Seite ist es nicht möglich, die feinen Kabinetstücke der Sammlung mehr zu genießen und besser zu sehen, als in den neu eingerichteten kleinen Gemächern mit den schräg gestellten Wänden und dem vortrefflichen Seitenlicht.

Im Uebrigen ist der neue Katalog der erste größere Versuch, den Bedingungen gerecht zu werden, welche der kunstwissenschaftliche Kongreß für Katalogisirung von Galerien aufgestellt hatte. In allen Hauptpunkten haben sich die Verfasser nach diesen Normen gerichtet, nur ein paar nebensächliche Forderungen haben sie übersehen, zum Beispiel diejenige, daß bei Bildern auf Holz auch die Art des Holzes anzugeben sei. Die Daten über die einzelnen Meister werden in jenen Normen nur in gedrängter Kürze verlangt, Ausführlicheres wurde nur in solchen Fällen gewünscht, „in denen eine Galerie zu einer bestimmten Künstlergruppe ein näheres Verhältniß hat." Die Verfasser hatten Recht, anzunehmen, daß ein solcher Fall hier vorliege, bei der reichen und charakteristischen Vertretung der holländischen und der flämischen Schule in der Suermondt'schen Galerie. Sie haben bei ihren biographischen Notizen nach den besten Quellen gearbeitet, und die Stärke des Katalogs liegt in den kürzeren oder ausführlicheren Charakteristiken der Schulen, Epochen und einzelnen Meister. J. Meyer und W. Bode gehören zu den wenigen Schriftstellern, die es verstehen, Eigenthümlichkeiten der malerischen Technik klar, präcis und entsprechend in Worten zu schildern; sie bewähren diese Eigenschaft hier wieder in glänzender Weise, und diese Schilderungen sind meist bei höchst gedrängter Form vortrefflich. Ein paar Flüchtigkeiten im Einzelnen sind wohl durch die Kürze der Zeit, welche für Abfassung des Verzeichnisses gesetzt war, zu erklären. Einige hat die neue Auflage bereits beseitigt. An manchen Stellen wäre auch eine stilistische Durchsicht angebracht; gerade bei Katalogen muß man sich in dieser Hinsicht strenger kontrolliren, weil die unumgängliche Kürze des Ausdrucks leicht zu Mißgriffen führt. Hier heißt es z. B. von Aldegrever: „Als Stecher außerordentlich fruchtbar und bedeutend, sind Gemälde von seiner Hand nur selten zu finden." Vollständiger und korrekter hätten namentlich die Angaben über Literatur, zum Theil auch über Herkunft und über die Vervielfältigungen der Bilder sein dürfen. Der Mann mit den Nelken (so, nicht aber „mit der Nelke" muß man sagen) ist von Gaillard nicht radirt, sondern gestochen; bei einem der größten Meisterwerke der vervielfältigenden Kunst in der Gegenwart ist die Technik richtig anzugeben. Auch die Zeitfolge der Publikationen sollte genauer beobachtet sein. In den Literaturangaben ist meist nur die auf die einzelnen Meister, nicht aber die auf die einzelnen Bilder bezügliche Literatur berücksichtigt worden. In dieser Beziehung hätte aber der Katalog der letzten Suermondt'schen Ausstellung in Brüssel zum Vorbilde dienen können, in welchem sogar mehrfach Citate aus den Aussprüchen bekannter Kunstschriftsteller passend eingereiht waren. Zurückzuweisen ist eine Stelle in den Literaturangaben über Rubens: „Waagen's Aufsatz im Historischen Taschenbuch von 1833 ist jetzt ganz veraltet und unkritisch." Veraltet ist er jetzt freilich; ein Schicksal, das vielleicht auch dem neuen Berliner Kataloge nach Verlauf von zweiundvierzig Jahren begegnet sein wird; aber seitdem hat Waagen wiederholt seinen Studien über Rubens eine neue Redaktion verliehen, zunächst in seinem Handbuch (1862), dann in einer ausführlichen Biographie als Text des Schauer'schen photographischen Albums (1864). Jede dieser Arbeiten ist, dem jedesmaligen Stande der Wissenschaft entsprechend, eine kritische und wissenschaftlich werth-

volle; die letzte, welche eben in Waagen's „Kleinen Schriften" wiederabgedruckt worden ist, aber den Verfassern auch vorher bekannt sein konnte, darf als das Muster einer Künstlerbiographie innerhalb des einmal gegebenen Rahmens gelten. Derartige kritische Abfertigungen kommen, außer an dieser einen Stelle, im Katalog nicht vor, sie sind bei der bloßen Aufzählung der Literatur auch kaum am Platze. Um so lebhafter müssen wir bedauern, daß sie an dieser Stelle gerade den früheren Direktor der Berliner Galerie, und zwar ungerechterweise, treffen. Seine Nachfolger hätten alle Ursache, mit Achtung und mit Pietät auf ihn zurückzublicken. **Alfred Woltmann.**

Berichte vom Kunstmarkt.

London, im Mai 1875.

Seit Jahren haben hier nicht so viele und so wichtige Auktionen von Gemälden und anderen Kunstgegenständen stattgefunden, wie in der gegenwärtigen Zeit. Hauptsächlich sind sie veranlaßt durch die Zersplitterung einiger namhafter Privatsammlungen, und eigenthümlich ist es, daß drei große Verkäufe, nicht wie so oft nach dem Ableben, sondern vielmehr bei Lebzeiten ihrer begüterten Besitzer stattgefunden haben. Verschiedenartig sind die Motive zur Veräußerung solcher mit Liebe und Sorgfalt während eines langen Lebens gesammelter Schätze. Oftmals wird ein Kunstkenner seines Besitzes müde, er hat sich satt daran gesehen und verkauft denselben, um Geld flüssig zu machen, das er zu neuen Kunstankäufen verwenden möchte; ein andermal fühlt sich ein Sammler der dem menschlichen Dasein gesteckten Grenze nahe und verkauft lieber bei Lebzeiten, als daß er diese Geschäftsangelegenheit seinen Erben überließe; zuweilen auch mögen finanzielle Verluste es räthlich erscheinen lassen, Gemälde, die einen Werth von vielleicht 100,000 £ repräsentiren, in baares Geld umzusetzen.

Jüngst bot Mr. Bohn, seines Zeichens ein Verleger, der viel für die Kunstliteratur gewirkt hat, seine ausgedehnte Sammlung von altem englischen Porzellan und Thongefäßen zum Verkauf an. Der Katalog beginnt mit einer Art autobiographischer Skizze. Mr. Bohn sagt: es sei behauptet worden, daß Sammler gewöhnlich eines langen Lebens sich zu erfreuen pflegten, und daß er wohl erklärlich fände, wie sehr die anregende Bethätigung von Körper und Geist, welche mit diesen Bestrebungen verbunden ist, diese Behauptung rechtfertige. Er fügt hinzu, daß das Studium der schönen Künste in ihren verschiedenen Zweigen eine Quelle steten Genusses in seinen Mußestunden und oftmals ein großer Trost und Erquickung in schweren Prüfungstagen für ihn gewesen sei. Dennoch glaubte Mr. Bohn, daß mit seinem 80. Lebensjahre auch die Zeit gekommen sei, wo er seine keramischen Schätze in Gold umzusetzen habe. Der Erlös erreichte kaum die Summe, auf welche der Besitzer nach den bei früheren Verkäufen bezahlten hohen Preisen rechnen durfte. Dennoch beweisen die folgenden Ziffern, wie sehr man in England die Kunsterzeugnisse nationaler Keramik zu schätzen weiß. Bristol Thonwaaren, die seit einigen Jahren sehr im Werthe gestiegen sind, wurden zu niedrigeren Preisen als sonst verkauft, doch erreichte ein Stück 65 £ und eine schöne Miniatur 34 £. Battersea Email verkaufte sich gut, eine kleine Vase kam auf 25 £, zwei rosarothe Körbchen auf 30 £. Unter anderen englischen Poterien zeichneten sich diejenigen von Plymouth, Bow und Chelsea aus. Eine Chelsea geriefelte Vase, tiefes Blau und Gold mit Medaillons, erreichte den Preis von 157 £; ein paar Vasen, karmoisinrothe und blaue Streifen mit einem Fries tanzender Figuren 110 £; ein anderes Paar mit abwechselnden Streifen von tiefem Blau und Weiß 181 £. Unter den Statuetten, hinsichtlich deren Chelsea so berühmt war, wurde eine Figur, „Lord Camden", mit 107 £ bezahlt, Quie als Falstaff mit 24 £. Zwei Jäger mit Büchsen und eine Frau mit einem Korbe wurden für 60 £ und „Pilgrims of Love" für 32 £ verkauft. Bei dem ganzen Aufstrich kam die Summe von 6500 £ heraus.

Die Quilter'sche Aquarellsammlung, welche anfangs April bei Christie versteigert wurde, gehörte zu den bedeutendsten Sammlungen Englands; die Versteigerung derselben lockte ein großes enthusiastisches Publikum herbei und lieferte einen schlagenden Beweis für die außerordentliche Zunahme der Preise. Die erzielte Totalsumme belief sich auf 71,000 £, da die Preise zumeist über die bei andern öffentlichen Versteigerungen erzielten hinausgingen. Die am meisten auffallenden Posten waren folgende: De Wint, ein vorzüglicher Aquarellmaler, geb. 1784, gest. 1849, wurde vor allem begehrt. Demgemäß erreichte die „Ansicht der Stadt Lancaster" den Preis von 950 £ und ein Pendant dazu, „Southall in der Grafschaft Notts", die Summe von 1732 £. Für diese beiden Stücke erhielt der Künstler 25 Jahre vorher nur 36 £, welche Summe ungefähr den durchschnittlichen Preis eines Bildes während des Malers Lebzeiten ausmachte. So erhielt er für die „Hirschjagd in Bolton Park" nur 30 £. Mr. Quilter brachte sie für 250 £ an sich und erhielt jetzt dafür nicht weniger als 997 £. Als ein anderes Bei-

spiel mag die „Heuwiese" angeführt werden, ein seltenes, David Core's Meisterschaft in reiner Farbengebung und durchsichtiger Atmosphäre bekundendes Stück, das dem Künstler zuerst für 52 £ abgekauft worden und Mr. Quilter späterhin für 500 £ erstanden hatte. Als dies auserlesene Stück am zweiten Tage 'zum Verkauf kam, wurde es mit lautem Beifall begrüßt; das zuerst abgegebene Gebot war 1600 £, ein lebhafter Streit erfolgte darauf und schließlich wurde das Bild zu 2950 £ zugeschlagen. Fortuny fand ebenfalls lebhafte Nachfrage. „Das Innere eines marokkanischen Teppichmagazins" wurde mit 1650 £ bezahlt. Auch Mr. Lewis, ein noch lebendes Mitglied der Londoner Akademie und der berühmteste unter den naturalistischen Malern morgenländischer Scenen, erfreute sich großer Gunst. Die als Meisterstück geschätzte „Schule von Kairo" wurde zu 520 £ ausgesetzt und schließlich auf 1239 £ gebracht. Man sagt, daß Mr. Quilter für diese trefflichste Leistung des Künstlers nur 420 £ gegeben habe. Copley Fielding, ein berühmter Landschafter dieses Jahrhunderts, erhielt selbst nur 40 £ für „Ravaulx Abbey", welches nun 997 £ einbrachte. Auch Hunt arbeitete gern für 30 oder 40 £. Seinen herrlichen Frucht- und Blumenstücken kam gleichfalls die erstaunliche Preissteigerung zu Gute. Ueberhaupt zeigte es sich, daß man in England in nichts besser sein Geld anzulegen vermag, als in Gemälden beliebter Aquarellmaler. In einem Falle erhielt Mr. Quilter nicht weniger als den 55fachen Betrag der aufgewendeten Kosten zurück. Noch sei des peinlichen Eindrucks erwähnt, den das allerdings verdächtige Faktum verursachte, daß der Himmel auf einem der de Wint'schen Bilder neu gemalt worden. Als Entschuldigung wurde zwar angeführt, daß die Farbe verblaßt gewesen wäre, indeß ging die Meinung allgemein dahin, daß es anständiger gewesen, wenn man gelegentlich des Verkaufs die Restaurirung freimüthig eingestanden hätte. Das Vertrauen des Publikums ist durch diesen Mangel an Aufrichtigkeit erschüttert worden.

Auch der Verkauf der Manley Hall Gallery, die aus Meisterwerken englischer Schulen besteht, lockte neulich eine Menge Kauflustiger in die Christie'schen Auktionssäle. Die für diese Oelgemälde erzielten Preise gingen noch höher als die oben erwähnten Summen für Aquarellbilder. Den durchschlagendsten Erfolg hatte „Der große Kanal zu Venedig", von Turner. Dies zuletzt um 2450 £ verkaufte Stück erzielte jetzt einen Preis von 7300 £. Mr. Millais, R. A., nunmehr das Haupt der englischen Schule, errang gleichfalls hohe Preise. „Jephta und seine Tochter" wurde für nahezu 4000 £ und die berühmte Landschaft „Oktoberschauer" für mehr als 3000 £ zugeschlagen. Auch die englischen Genremaler hatten Glück. „Die venetianische Dame aus dem XVI. Jahrhundert" von Leighton wurde für 1000 £, „Vor dem Mittagsessen" von Frith, R. A., für 4150 £ verkauft. Ward, R. A., war nicht so glücklich. „Der letzte Schlaf Argyle's" und die „Letzte Scene in dem Leben Montrose's" erzielten jedes nur 825 £. Der Gesammterlös belief sich auf nahezu 100,000 £.

Die Anfangs Mai verkaufte Bredel'sche Sammlung unterschied sich von der vorhergehenden dadurch, daß sie fast ausschließlich aus alten Meistern bestand. Bredel war ein wohlbekannter enthusiastischer Kunstliebhaber, und die erzielten hohen Preise bezeugen, wie sehr er mit Geschmack einzukaufen verstand. Da diese Sammlung auf dem Kontinente, in Folge ihrer Erwähnung in Smith's Catalogue raisonné und in des verstorbenen Dr. Waagen's Schriften, zur Genüge bekannt war, so stellten sich die meisten Agenten großer festländischer Galerien, bei der Versteigerung derselben ein. Einzelne Resultate verzeichnen wir in folgenden Notizen: Le Nain, „Interieur mit zwei Knaben und einem Mädchen" 493 £; Watteau, „Bauern vor einer Kneipe tanzend", 262 £ und ein „Ländlicher Tanz" von demselben Künstler, 525 £; Berchem „Eine Frau mit einer Kunkel in einer Landschaft", 945 £; Jan Both „Eine Landschaft", 1732 £; Albert Cuyp, „Holländische Flußlandschaft", 325 £ und „Maaslandschaft", 1152 £; Hobbema, „Flußlandschaft", 3250 £; Nikolas Maas „Interieur", 1785 £; Franz Mieris, „Der verliebte Kavalier", 4300 £; Adrian van Ostade, „Die tric-trac-Spieler", 700 £; Rubens, „Christus über Sünde und Tod triumphirend", eine wunderschöne Skizze, 430 £; Jakob Ruysdael, „Die Ruine", 2310 £; Jan Steen, „Ein Interieur", 661 £; Aart van der Neer, „Winter in Holland", 581 £; Willem van de Velde, „Holländische Küstenlandschaft", 787 £; Adrian van de Velde, „Eine Schäferscene", Landschaft mit Figuren, ein auserlesenes Stück, 4515 £; Philipp Wouverman, „Ein holländischer Kanal", Winterlandschaft, 1218 £; desgleichen „Eine Flußlandschaft", 630 £; „Der Ausbruch zur Falkenjagd", 609 £; Wynants, „Ein Hirte mit Vieh", 367 £; desgleichen „Ein angelnder Knabe", 1890 £. — An demselben Tage wurde auch aus der Sammlung des Mr. Lucy eine Landschaft von Gainsborough für 3465 £ verkauft; desgleichen eine Landschaft von Jan und Andreas Both, ein in Smith's Katalog erwähntes Stück von wunderbarer Schönheit, für die Summe von 4725 £. Der Gesammtbetrag der Auktion dieses Tages wies die Summe von 48,393 £ auf, von welcher nicht weniger als 32,402 £ auf die Sammlung Bredel kamen.

Die obigen Preise mögen zur Widerlegung der Meinung dienen, daß die alten Meister in England in der Gunst des Publikums gesunken seien. Unzweifel-

haft werden englische Künstler sehr hoch geschätzt, die niederländische Schule jedoch und die frühitalienische werden zu noch weit höheren Preisen gesucht. Beweis dafür ist, daß fremde, von dem Kontinent herübergekommene Agenten sich durch englische Kunsthändler überboten sahen. **J. Beavington Atkinson.**

Auktion Galichon. Zu der Notiz in unserer letzten Nummer fügen wir noch die Preisliste der Handzeichnungen hinzu, welche gleichfalls aus der schönen Sammlung Galichon stammend, mit den Kupferstichen zur Versteigerung gelangten. F. dell' Abbate (Messer Nicolo), „Acht Engel, welche die Marterwerkzeuge tragen", 820 Fr.; Fra Bartolommeo, „Heilige Familie", 800 Fr.; Berghem, „Die Furt", 800 Fr.; Both, „Die Steinbrücke", 305 Fr.; Botticelli, „Körperstudien", 910 Fr.; Michel Angelo, „Phaeton's Sturz", 5000 Fr.; Studie für das „Jüngste Gericht", 5000 Fr.; Michel Angelo und Rubens, „Ganymed", 875 Fr.; J. und D. Campagnola, „Johannes der Täufer", 2500 Fr.; Cimabue, Drei Studien zu einem Märtyrer, 850 Fr.; L. di Credi, „Kopf eines alten Mannes", 255 Fr.; A. Dürer, „Heilige Familie", 525 Fr.; „Zwei Köpfe", 2650 Fr.; Van Dyck, „Christus mit der Dornenkrone", 4400 Fr.; „A. Stalbent", 4000 Fr.; J. van Eyck, „Philipp der Gute", 6000 Fr.; B. Franco, „Streit zwischen Minerva und Arachne", 700 Fr.; Claude Lorrain, „Sonnenuntergang auf dem Meere", 920 Fr.; „Ponte Molle", 1305 Fr.; Giotto, „Richterspruch Joseph's", 1000 Fr.; E. de Laulne, „Triumph des Glaubens", 550 Fr.; Fra F. Lippi, „Studie für den Erzengel Michael", 1650 Fr.; „Knieender Engel", 2100 Fr.; A. Mantegna, „Triumphzug Cäsar's", 1600 Fr.; N. da Modena, „Achtzehn Entwürfe für Bordüren", 780 Fr.; P. Perugino, „Vier Kinder", 2300 Fr.; Rembrandt, „Judas übergiebt den Priestern die Silberlinge", 760 Fr.; „Cornelius Ansloo", 7300 Fr.; Rosselli, drei Zeichnungen für „Die Krönung Mariä", 2000 Fr.; Rosso, „Die drei Parzen", 2700 Fr.; Rubens, „Trunkenheit", 2300 Fr.; Ruysdael, „Fischer", 1000 Fr.; „Waldessaum", 1110 Fr.; Raffael, „Loth flieht mit seinen Töchtern", 5500 Fr.; „Krönung Mariä", 5000 Fr.; Van de Velde, „Seegefecht", 160 Fr.; „Trübe Witterung", 820 Fr.; Leonardo da Vinci, erste Skizze zur „Anbetung der Magier", in Florenz, 12,900 Fr.; „Studie für St. Anna und die heilige Jungfrau", 13,000 Fr.; „Gewandstudien", 1000 Fr.; „Reitender Kourier", 5500 Fr.; „Studien zu einer Viktoria", 2025 Fr.; „Beatrice d'Este und Lodovico Sforza", 3600 Fr.; Verrocchio, sieben Studien zu einem Kinde, 1000 Fr.; drei Studien zu einem sitzenden Kinde, 2100 Fr.; Watteau, „Zwei sitzende Frauen", 1420 Fr. — Der Erlös der ganzen Sammlung belief sich auf 510,000 Franken.

Zeitschriften.

The Academy. No. 160. 161.

The water-colour society. (Forts.) — The society of french artists, von W. M. Rossetti. (Forts.) — New prints and drawings at the british museum, von J. Comyns Carr. — The frescoes of the sistine chapel. — Art sales. — The Royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti. (Forts.) — The salon of 1875, von Th. Burty. (Forts.) — Art sales.

L'Art. No. 22—24.

Le musée national du Louvre et la note de M. F. Reiset, von A. Louvrier de Lajolais. — Hans Holbein (le jeune), von A. Genevay. (Schluss. Mit Abbild.) — Le salon de 1875, V., VI., VII., von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Exposition des oeuvres de Corot, I., II., von E. Daliphard. (Mit Abbild.) — L'exposition de la société des amis des arts de Bordeaux, von H. Devier. (Forts. Mit Abbild.) — 6 Kunstbeilagen.

Journal des Beaux-arts. No. 10.

Exposition de Liège. — Peintures murales à Saint Joseph à Louvain: Tableau de C. F. Meunier. — Exposition Smits. — Le salon de 1875, von H. Jouin. (Forts.)

Kunst u. Gewerbe. No. 23 u. 24.

Die bildende Kunst und was ihr angehört, von O. v. Schorn. (Forts. u. Schluss.)

Gewerbehalle. 6. Heft.

Die Loggien des Raffael im Vatikan, von E. Paulus. (Mit Abbild.) — Abbildungen: Sockelverzierung an einem Altare im Dom zu Orvieto (Intarsia); Füllung von den Chorstühlen in St. Marco zu Venedig. — Moderne Entwürfe: Sgraffito-Ornament, Bordüre, Spieltisch, Himmelbett, Büffet, Thürfüllungen, Chatelains, geätztes Glasfenster, schmiedeiserne Hausthürfüllung, Theekessel u. Theebrett.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri. 3. Heft.

Europeiska Konstförhållanden år 1874, von F. W. Scholander. — Afrodite fra Melos, von L. B. Stenersen. (Mit Abbild.) — 4 Kunstheilagen.

Deutsche Warte VIII. 7.

Zum Gedächtnisse Michelangelo's, von Br. Meyer.

The Art-journal. Juni.

Studies and sketches by Edwin Landseer. (Forts. Mit Abbild.) — An assumed example of greek easel-painting of the best period of antiquity, von J. J. Jarvens. — Florence at it was and at it is, von B. Atkinson. (Forts.) — Traditions of christian art, II., von E. L. Cutts (Mit Abild.) — The works of G. A. Storey, von J. Dafforne. (Mit Abbild.) — On the progress of our art-industries, von Archer. (Mit Abbild.) — The stately homes of England: Trentham, Staffordsbire (Mit Abbild.). Von J. C. Hall u. LL. Jewitt. — The french gallery in Pall Mall. — Obituary: Ch. F. Fuller, R. W. Buss, W. Costen Aitken, Th. McLean. — 3 Kunstbeilagen.

Inserate.

Vorläufige Anzeige.

Im Herbst 1875 werden erscheinen:

FRIEDR. PRELLER'S
ODYSSEE-LANDSCHAFTEN.

Ausgabe in Aquarell-Farbendruck.

Erste Lieferung.

Enthaltend eine grosse Composition (Bildgrösse 41 Cent. Höhe zu 65 Cent. Breite) und zwei kleinere Compositionen (Bildgrösse 41 Cent. Höhe zu 25 Cent. Breite).

Subscriptionspreis für vor dem Erscheinen bestellte Exemplare des vollständigen Werkes (16 Compositionen) 300 Mark.

Prospecte in jeder Kunsthandlung.

Die berühmten **Odyssee-Landschaften** waren bisher nur in **photographischen** und **Holzschnitt**-Nachbildungen zu haben, Vervielfältigungsarten, welche nicht im Stande sind, den Reiz der herrlichen Bilder nur annähernd wiederzugeben. Durch unsere **farbige Ausgabe** gelangt die berühmte, grossartige Schöpfung zum ersten Male in einer würdigen Nachbildung in die Oeffentlichkeit. Für die Treue der Wiedergabe bürgt der Umstand, dass die farbigen Copien, welche der Chromolithographie zu Grunde gelegt werden, unter der Leitung Fr. Preller's von dessen Sohne Friedr. Preller jun. ausgeführt werden. Die Herstellung des Farbendruckes ist der Anstalt von R. Steinbock in Berlin übertragen, welche sich durch Reproduction der Hildebrandt'schen Aquarelle und von Rottmann's Italienischen Landschaften einen bedeutenden Ruf erworben.

Friedr. Bruckmann's Verlag in München und Berlin.

Soeben ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Der Zwinger in Dresden.

XVI Lichtdrucke von Römmler & Jonas, mit illustrirtem Text von **Hermann Hettner.**

gr. Fol. In Mappe 40 Mark, gebunden 45 Mark.

Verzeichniss der Lichtdrucke.

I. Der Zwinger und der beabsichtigte Schlossbau nach einem Gemälde von J. A. Thiele 1722.
II. Grundriss des Zwingers.
III. Vorderseite des westlichen Mittelpavillons.
IV. Arkadenhalle des westl. Mittelpavillons.
V. Vorderseite des östlichen Mittelpavillons.
VI. Obergeschoss des nordwestlichen Eckpavillons.
VII. Rückseite des nordwestlichen Eckpavillons nebst anstossendem Diana- oder Nymphenbade.
VIII. Diana- oder Nymphenbad.
IX. Grottensaal im südwestlichen Eckpavillon.
X. Cascade an der Südseite.
XI. Rückseite des westlichen Mittelpavillons.
XII. Der sog. Mathematische Salon im Obergeschoss des südwestlichen Eckpavillons.
XIII. Hauptportal.
XIV. Perspectivische Ansicht der Südseite.
XV. Vorderseite des nordwestl. Eckpavillons.
XVI. Perspectivische Ansicht der Westseite.

Da das Pöppelmann'sche Kupferwerk über den Zwinger nur noch schwer aufzutreiben ist, wird diese Publication, welche neben einer grösseren Anzahl Aufnahmen nach der Natur auch die interessantesten Blätter des genannten Kupferwerks in photographischer Reproduction bringt, allen Kunstfreunden eine willkommene sein.

Bei **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch jede Buch- und Kunsthandlung zu beziehen:

Goethe's
GÖTZ VON BERLICHINGEN.

Für den deutschen Unterricht auf Gymnasien

herausgegeben von

Dr. Gustav Wustmann,

Oberlehrer am Nicolaigymnasium zu Leipzig.

gr. 8. broch. 1 Mark 80 Pf.

Jahrgang 1—4 der Zeitschr. f. bild. Kunst; Werke über Kunst ꝛc., Kupferstiche u. Radir. sind sehr billig zu verk. bei

***M. Clouth* in Barmstedt.**

Holstein.

Soeben sind erschienen:

Costümstudien Münchener Künstler.

Photographien in Cabinetformat nach dem Leben aufgenommen und herausgegeben von **H. Max & Co.** in **München.**

I. Serie. Blatt 1—24. à Bl. 1 Mark.

1. Renaisance Rathsherr 1630. 2. Roccoco 1760. 3. Altdeutsch 1500—1550. 4. Puritaner 1600. 5. Renaissance 1600. 6. Renaissance 1650. 7. Dominikaner 1650. 8. Renaissance 1630. 9. Revolution 1790. 10. Altdeutsch 1500. 11. Orientalisch (Griechenland). 12. Renaissance 1630. 13. Renaissance 1600. 14. Spanische Neuzeit. 15. 16. Altdeutsch 1500—1550. 17. Renaissance 1550—1600. 18. Indianer (Nordamerika). 19. Tartar 1650—1700. 20. Orientalisch 1600—1650. 21. Renaissance 1530—1580. 22. Renaissance 1580—1600. 23. Venetianisch 1500—1550. 24. Romanisch 1200—1300.

☞ **Die Sammlung wird im Laufe des Sommers fortgesetzt.**

Diese vorzüglichen Photographien, aufgenommen gelegentlich des jüngsten grossen Costümfestes Münchener Künstler, liefern wegen ihres ursprünglichen Charakters in der Echtkeit der Costüme einen treuen Beitrag zur Costümkunde. — Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.

Verlag von **Adolf Ackermann,** München, Maximilianstrasse No. 2.

So eben ist erschienen:

Geschichte der Architektur,

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.

Von

Wilh. Lübke.

Fünfte verm. u. verb. Aufl.

Erste Lieferung.

à 1 Mark.

Die neue Auflage erscheint in 20—21 Lieferungen à 1 Mark und wird bis zum October a. c. in den Händen der Subscribenten sein. Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Leipzig, Ende Mai 1875.

E. A. Seemann.

Hierzu eine Beilage von E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

25. Juni

KUNST-CHRONIK

Nr. 37.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause.

IV.

Auch in der Genremalerei sind neue Männer nicht erschienen, und die meisten alten haben nichts gethan, um mit ihren neuen Einsendungen ihren Ruhm zu erhöhen. Wir haben weder von Knaus noch von Vautier etwas auf der Ausstellung, und selbst Kurzbauer, ein Oesterreicher, der überdies dem Wiener Künstlerhause wesentlich zu Danke verpflichtet ist, hat sich fern gehalten. Von Defregger finden wir ein Bild, „die Maler" benannt, das uns zwei junge, auf der Studienreise begriffene Künstler zeigt, die in einem Bauernhause mit einer Dirne schäkern, zum großen Aerger des offiziellen Geliebten, der vorläufig böse Blicke um sich wirft, — etwas später dürfte er wahrscheinlich statt Blicke Stühle werfen, wenn nicht noch bei Zeiten eingelenkt wird. Einem Defregger'schen Bilde braucht man nicht erst den sprechenden Ausdruck der dargestellten Personen nachzurühmen. Dennoch steht er mit diesem Bilde nicht ganz auf der Höhe seiner früheren Leistungen. Vielleicht auch nur deshalb nicht, weil der Gegenstand, den er behandelt, nicht so ergreifend, so dramatisch, kurz nicht so bedeutungsvoll ist, wie auf seinen berühmten Bildern. Das Gegenständliche, sonst nur von sekundärer Bedeutung, wird bei einem Maler, wie Defregger, dessen Bilder in rein malerischer Beziehung kaum bestehen können neben den Bildern von weit unberühmteren Künstlern, zu einem viel wichtigeren Faktor, als es vielleicht im Interesse der Kunst selbst wünschenswerth oder überhaupt zulässig ist. — Ein sehr frisches, gesundes Genrebild hat F. Rumpler zur Ausstellung gebracht. „Gute Freunde" ist der Titel des Bildes, auf dem eine robuste Bauerndirne mit breit lachendem Gesichte sich mit ihrer Katze unterhält. Die Heiterkeit der Dirne ist ganz vorzüglich zur Anschauung gebracht, mit einer Naturwahrheit, daß sie beinahe zur Reflexthätigkeit anregt. Wie das Gähnen ist ja auch das Lachen ansteckend. Fr. Ruß hat eine „Dame mit einer Katze" ausgestellt; also beinahe dasselbe Motiv wie Rumpler. Die Unterschiede zwischen beiden Motiven charakterisiren auch beide Künstler. Ruß ist salonfähiger, auch in seiner liebenswürdigen Technik damenhafter. Rumpler ist derber, freier, gesunder, in diesem Bilde im Gegensatz zum Salonliebhaber das Ideal eines Naturburschen. — Friedländer hat wieder ein Invalidenbild geliefert, dem eine feine koloristische Haltung und höchst solide Ausführung nachzurühmen sind. Im Uebrigen braucht man nur die Invaliden seines früheren Bildes durcheinander zu schütteln, und man wird ohne Mühe das neue Bild sich selbst zurechtlegen können. Das größte Genrebild der Ausstellung ist Alois Schönn's „Volkstheater in Chioggia"; bei etwas einheitlicherer, gebundenerer und feinerer Färbung würde es verdienen, auch das beste der Ausstellung genannt zu werden. Denn es ist vorzüglich komponirt und zeigt eine Fülle von trefflich aufgefaßten und ausgeführten Charakterköpfen. — Etwas verspätet hat sich K. Karger mit seinem großen Bahnhofsbilde eingefunden, doch nicht zu spät. Denn das Bild wurde, kaum angelangt, auch sofort für das Belvedere angekauft. Er hat eine ganze Bahnhofshalle mit dem eben angekommenen Eisenbahnzuge und dem Gewimmel der Reisenden und Gepäckträger dargestellt und sich dabei unverkennbar an die

berühmten ähnlichen Darstellungen von Frith gehalten, nur daß der Engländer bei solchen Gelegenheiten gleich Hunderte von typischen Gestalten in ihr volles Recht treten läßt, während Karger in weiser, künstlerischer Oekonomie etwa nur ein Dutzend Figuren in den Vordergrund schiebt, sie sorgfältig durchführt, und die anderen im Hintergrunde verschwimmen läßt. Karger ist ein junger Wiener Künstler, der seit mehreren Jahren in München lebt und mit diesem Bilde seiner Vaterstadt zeigt, daß ihm die Zeit, während welcher er von sich nichts hören und sehen ließ, nicht nutzlos verstrichen ist. — Gut gemeint, aber schwach gemalt sind Hackl's „Wunderkind“, ein kleiner Virtuos, der sich vor einer zopfigen Tischgesellschaft produzirt, und „Vor dem Eid“ von Theod. Pixis. Gut gemalt dagegen, aber unerfreulich durch die Stoffwahl ist Stocker's „Schmerzgebeugt.“ Eine junge Dame im tiefsten Schwarz ist an der Bahre ihres todten Kindes zusammengesunken. Das Bild ist so gut gemalt, daß der glückliche Ersteher wahrscheinlich trübsinnig werden würde, wenn er das Bild täglich um sich hätte; so wahr und ergreifend ist der Schmerz dargestellt, — aber wer in aller Welt wird sich ein solches Unglück in's Haus hängen wollen? — Matthias Schmid hat eine kegelschiebende, ländliche Gesellschaft gemalt und erfreut damit seine Anhänger nicht minder, als mit seinen früheren Bildern. Zu nennen wären noch einige liebenswürdige Arbeiten von Graf, Treuenfels und Blume.

Schließlich will ich noch einiger hervorragender Werke aus verschiedenen Gattungen Erwähnung thun: vor Allem des bewunderungswürdigen Aquarell's „Inneres der Markuskirche“ von R. Alt, dann des geistvollen, in Wachs modellirten Schildes von Jos. Tautenhayn, der Porträtmedaillons von A. Scharff, der köstlichen Aquarelle von L. Passini („Ein Kürbisverkäufer) und A. Greil („An das kunstsinnige Publikum“), der Hausmodelle im deutschen Renaissance-Stil von Fr. Roth und Fr. Kellner, der höchst sorgfältig ausgeführten italienischen und orientalischen Reiseaufnahmen von Franz Schmoranz und Paul Lange, und endlich der großen Radirung von Klaus nach E. L'Allemand's „Schlacht bei Kolin.“

Balduin Groller.

Der Sieger in der Konkurrenz um den Dresdener Theatervorhang.

Schon zu Vasari's Zeiten war es etwas gar nicht Seltenes, daß man sich bei der Konstatirung der Autorschaft irgend welcher kunstgeschichtlich wichtigen Schöpfung ganz gewaltigen Täuschungen aussetzte, sogar wenn es sich um Zeitgenossen handelte, und das blos deßhalb, weil man zu wenig bedachte, daß zwei scheinbar verwandte Werke die Resultate grundverschiedener Bedingungen sein können, oder vielleicht nur die zeitweise Parallelität der Richtungen zweier Meister bezeichnen. So war seither eines der bedeutendsten Werke im Camposanto zu Pisa, „der Triumph des Todes“, dem Orcagna zugeschrieben worden; dem inquisitorischen Spürsinn moderner Kunsthistoriker aber gelang es, in Lorenzetti den Autor dieses berühmten Freskogemäldes zu entdecken; so haben wir kürzlich erst gelesen, daß eine Marmorstatue in Pisa, ein vermeintliches Werk des Donatello, als der längst verloren geglaubte Johannes des Michelangelo wieder erkannt wurde, so endlich, um auch ein Baudenkmal anzuführen, wird immer noch Palazzo Uguccioni in Florenz von einer Seite dem Raffael zugeschrieben, von anderer, — welch' ein Gegensatz! — dem Palladio. Nimmt es sich daneben so fremdartig aus, wenn auch über unsere mitlebenden Künstler ähnliche Irrthümer sich geltend machen können, wenn wir neulich bei Gelegenheit der Konkurrenz um den Dresdener Theatervorhang in allen Zeitungen von „Makart's sich auf unverkennbare Weise verrathendem Pinsel“, von dem Entwurf berichtet fanden, „welcher Makart's Vaterschaft in jeder Hinsicht offenbart“ und die Eröffnung der Kouverts diese so sicher aufgestellten Behauptungen Lügen strafte?

Dieser vermeintliche Makart, welchem von fünf unter sieben Preisrichtern der Ehrenkranz zugedacht wurde, ist Professor Ferdinand Keller in Karlsruhe, und über den Mann, welchen man mit Makart verwechseln konnte, Näheres zu erfahren, auch eine Erklärung solchen Irrthums zu erhalten, wird manchem unserer Leser gewiß erwünscht sein.

Ferdinand Keller ist 1842 zu Karlsruhe geboren. Schon auf dem Gymnasium war er als ein vorzüglicher Zeichner bekannt, eben so wie sein älterer Bruder Franz, der unter dem Namen Keller-Leutzinger neuerdings durch prächtige, eigenhändig auf den Holzstock gezeichnete Illustrationen aus Brasiliens Urwäldern sich einen Namen erworben hat. Nicht minder glänzte in der Heimath der Vater beider Brüder unter den ausübenden Kunstdilettanten, der seine Wohnung sowohl durch treffliche Kopieen nach allerlei Meistern wie durch eigene Kompositionen zu schmücken wußte. Der Vater und Franz, beide tüchtige Ingenieure, folgten einem Rufe nach Rio de Janeiro zur Urbarmachung der Wildniß am oberen Amazonenstrom und zur Herstellung von Verkehrswegen, und bald darnach siedelte die ganze Familie dahin über. So verlebte Ferdinand seine ganze reifere Jugendzeit, anstatt hinter Büchern und im Aktsaal sitzend, mitten in großartigster und phantasiebelebendster Umgebung, und die Zeit von seinem 16. bis zum 21. Jahr war ganz dem Naturstudium gewidmet.

Die Entdeckungsreisen in unerforschte Urwälder,

oft wochen-, ja monatelang dauernd, die Jagden in Begleitung einer Schaar von Indianern, treuen und erfahrenen Dienern, das bald in idyllischer Einsamkeit genossene Zeltleben mitten in tropischer, phantastischer Vegetationsfülle, dem doch der heimische deutsche Herd nicht fehlte, bald in dem bunten Rio de Janeiro mit seiner bizarren und doch schönen, an Gegensätzen reichen Natur und dem mannigfaltigen Treiben, wie es südlichen Regionen eigen ist, mußte eine frische und reichbegabte Künstlernatur mächtig ergreifen; der glückliche Naturschwärmer nützte auch seine Zeit in nicht gewöhnlicher Weise aus. Alles wurde gezeichnet und gemalt, was sich nur mit Stift und Pinsel beherrschen ließ, Palmen und Alligators, Wilde in allen möglichen Farben, nackt und tätowirt, mit der Federkrone auf dem Haupt im Lager, oder des Köchers und giftigen Pfeiles sich bedienend gegen Bestien und menschliche Feinde, farbenprächtige Schlinggewächse, Papageien, Schmetterlinge und schillernde Kolibri's, das Dickicht der vom Sonnenlicht kaum durchdrungenen Wälder oder die einsamen, weit ausgedehnten Röhrichte der Flußufer, — kurz, Alles wurde gemalt, und nicht blos gemalt, sondern mit einer Naturtreue wiedergegeben, welche dem Naturforscher imponirte, mit einem Geschmack und einem künstlerischen Feingefühl, die jedes Malers Bewunderung erregen mußte.

Unter denjenigen, welche Keller's über Tausend zählende Studien nach seiner Rückkehr in's Vaterland aufrichtig bewunderten, war Schirmer, von da an sein treuer, Richtung gebender Lehrer, der an Keller einen ebenso dankbaren wie anhänglichen Verehrer fand.

Die ersten Aufsehen erregenden Leistungen unseres Freundes unter Schirmer's Leitung waren mehrere Bilder aus den tropischen Wäldern, lebendige und originelle Kompositionen von prächtigem Kolorit. Schirmer's Tod im Jahr 1863 unterbrach Keller's erste Lehrzeit, welche nur ein Jahr gedauert hatte, und er wandte sich der Figurenmalerei zu, dem Gebiete, das ihm durch die Zulässigkeit größeren Farben- und Formenreichthums mehr Befriedigung versprach als die Landschaftsmalerei.

Keller fand nun den richtigen Führer in Canon, der, noch zu Schirmer's Lebzeiten in Karlsruhe thätig, ihm das Verständniß der Antike und der alten Meister eröffnete und ihm gleichzeitig auch die Kenntniß des menschlichen Körpers zugänglich machte; durch Canon gewann Keller neue Anschauungen über die Prinzipien der Komposition, und seine brillante Maltechnik, welche er mit Meisterschaft übt, dankt er ihm.

Zuerst wurden genreartige Stoffe gewählt: „Die Brieftaube", „Der Alchymist"; dann unternahm Keller größere Kompositionen historischen Inhalts, wie „Philipp II. stirbt im Eskurial"; sein letztes Bild in dieser Richtung „Nero" steht noch von der Wiener Weltausstellung her in frischem Gedächtniß.

In den letzten sechs Jahren lebte Keller abwechselnd in Karlsruhe und in Rom, hier vorwiegend sich dem Studium widmend; eine ganze Reihe von Schöpfungen verschiedenster Art datiren aus dieser Zeit; so einige Gemälde, welche mythologische Stoffe zum Vorwurf haben, „Aurora", „Hesperus", so ferner einige Landschaften in Verbindung mit Architektur und Staffage, „Die Entführung", ein Motiv aus der Villa d'Este in Tivoli, „Nymphaeum", der Villa Borghese in Rom entlehnt, endlich Wildstücke mit Figuren, eine „Moderne Diana", ein „Page mit Reiher."

Auch in der Freskomalerei sich zu zeigen, fand Keller Gelegenheit; die neurestaurirte Jesuitenkirche zu Heidelberg enthält von ihm eine 25 Fuß hohe „Verkündigung Mariä", und das Treppenhaus des fast vollendeten Gebäudes der vereinigten Sammlungen zu Karlsruhe wird durch eine Reihe von Freskogemälden seiner Hand, jedes 30 Fuß lang, geschmückt: Darstellungen der hervorragendsten Meister der Kunst und Wissenschaft vom Alterthum bis auf die Gegenwart.

Unter der großen Anzahl von Porträts, welche Keller in den letzten Jahren malte, erwähnen wir nur das in Berlin ausgestellt gewesene des derzeitigen Theaterdirektors in Karlsruhe, von Putlitz; auch wollen wir hier noch die Holzschnittzeichnungen in Erinnerung bringen, welche unser Meister für das bei Engelhorn erscheinende Prachtwerk über Italien lieferte.

Daß ein so vielseitig begabter Künstler, der bei seltenem Talent auch über eine so ungewöhnliche Summe von Kenntnissen und Fertigkeiten verfügen kann, ganz besonders dazu berufen war, die in dem Dresdener Konkurrenzausschreiben vorgelegene Aufgabe zu lösen, hat der Erfolg bestätigt, und wir können ihm von Herzen den zweiten Erfolg gönnen, daß ihm auch die Ausführung des Theatervorhangs übertragen wurde. Es ist hier nicht der Ort, uns in eine kritische Beleuchtung der vielen Schöpfungen Keller's einzulassen, aber einige allgemeine Bemerkungen über seine Kunst möchten wir uns nicht versagen, aus welchen vielleicht von selbst hervorgeht, wie eine Verwechselung mit Makart möglich war.

Wer Keller's allererstes Urwaldbild gesehen hat und seine letzten Arbeiten mit demselben vergleicht, wird, auch ohne die Zwischenstufen seines Entwickelungsganges zu berücksichtigen, die Einseitlichkeit dieser Künstlernatur sowohl als ihre Originalität erkennen, oder mit anderen Worten, er wird darüber klar sein, daß der erste Versuch nicht blos ein solcher war, sondern daß derselbe schon eine ganz deutliche Individualität verräth, welche nicht erst von anderer Seite erweckt zu werden braucht, geschweige denn es nöthig hätte, in irgend welches betretene Geleise einzulenken. Somit

möchten wir eine scheinbare Aehnlichkeit mit Makart nur als eine äußerliche zugestehen, die vielleicht auch in einigen Punkten in verwandten Bestrebungen beider Künstler liegt. Keller verdankt seiner reichen Phantasie, seiner Vielseitigkeit und seiner Virtuosität manchen Erfolg; er besticht durch Farbenpracht, Geschmack im Arrangement und Gesammtharmonie seiner Werke jedes Auge; was ihn über den bloßen Virtuosen erhebt, ist sein unverkennbares Streben nach korrekter Zeichnung und, wenn der Ausdruck erlaubt ist, nach richtiger Konstruktion der Figuren, dann, nach Vertiefung in den gewählten Stoff; soviel sei zu seinem Lobe gesagt.

Seinen Hang zum Reichthum der Komposition, die starken Farbengegensätze und die Gewohnheit, im Großen zu arbeiten, theilt er mit Makart; auch ist er wie dieser nicht bloßer Staffeleimaler, sondern betrachtet die Malerei als die Kunst, welche im Verein mit der Architektur und Skulptur einen gegebenen Raum zu schmücken hat und ohne diesen sinnlos ist; insofern ist nur der beliebte Ausdruck „des dekorativen Talentes" im guten Sinne des Wortes berechtigt. Worin aber beide Meister geradezu einander entgegengesetzt sind, was das eigentliche Charakteristikum ihrer Malereien bildet, das ist das Zusammenhalten einer großen Lichtmasse, welche das ganze Bild beherrscht, bei Keller, und die vorherrschende Dunkelheit, die nur mit kleinen Lichtflecken gespickt ist, bei Makart. Beide malen sozusagen von derselben Palette, aber ein Jeder malt anders.

Ferdinand Keller ist seit einigen Jahren der Kunstschule seiner Vaterstadt als eine tüchtige Kraft gewonnen und ihm die Professur für Anatomie und Figurenzeichnen übertragen worden. Sein Atelier ist unstreitig eines der interessantesten, welche man dort besuchen kann; stets wird man in diesen Räumen sich lebhaft angeregt fühlen durch die Betrachtung neuer Schöpfungen und den Verkehr mit ihrem Meister; sollten aber zufällig die Staffeleien leer dastehen, so wird man durch das Besichtigen interessanter Studien oder selbst der reichen, an den brasilianischen Urwald erinnernden Trophäen, dem Schmuck der Atelierwände, die Ueberzeugung gewinnen, nicht ganz umsonst gekommen zu sein.

Wir trafen unsern Meister jüngst beschäftigt an einer großen brasilianischen Landschaft, „Humboldt am Orinocco", und sahen ein prächtiges, lebensgroßes Bild einer Frau in ganzer Figur, umgeben von reichem Blumenkranz, welches in Dresden zur Ausstellung kommen soll; wir freuten uns, aus des Meisters Munde zu vernehmen, daß er uns demnächst durch einige neue Kompositionen von Märchenbildern zu überraschen gedenkt; mit uns freuen sich aber gewiß manche der Leser am meisten über das Ergebniß der Dresdener Konkurrenz, daß wir statt eines Makart nun zwei besitzen.

U. O.

Zur Wiederherstellung des Vierungsthurmes am Straßburger Münster.

Der in No. 30 der Kunstchronik erschienene Aufsatz Woltmann's veranlaßt mich zu einer kleinen Berichtigung. Mein verehrter Kollege hat meinen Vorschlag zu Gunsten der sogenannten Bischofsmütze des 14. Jahrhunderts so aufgefaßt, als hätte ich dieselbe empfohlen, weil ich sie „mit Adler für ein Werk Erwin's von Steinbach halte." Dies ist ein Irrthum. Ich sage in meinem Aufsatz (Allg. Ztg. Beilage Nr. 104) wörtlich: „Der Straßburger Meister des 14. Jahrhunderts, war es Erwin selbst oder ein anderer, bewährte sein hohes Geschick für Komposition dadurch, daß er auf das achtfache Dach der Vierung jene schlanke Spitze setzte, die durch das Bild der Madonna im Sinne jener Zeit eine ebenso poetische wie künstlerische Krönung erhielt. So ergab sich eine Silhouette für den ganzen Bau, welche, wie man leicht aus Merian sich überzeugen kann, auch in die Ferne bedeutend genug wirkte, ohne doch diese Partie zu sehr zu betonen, zugleich in überaus schöner rhythmischer Wechselbeziehung mit dem Thurmbau der Façade."

Meine Empfehlung dieser Lösung geht also, ganz abgesehen von der sehr zweifelhaften Urheberschaft Erwin's, aus rein künstlerischen Erwägungen hervor. Ich muß wiederholen, daß ich die Auffassung, als habe zwischen den acht Giebeldächern sich ein hoher Thurmhelm erheben sollen oder wirklich erhoben, nicht zu theilen vermag. Im 15. Jahrhundert wäre solch' übertreibendes Hervorheben dieser Partie denkbar; von einem bedeutenden Meister des 14. Jahrhunderts schwerlich. Die Tendenz der Gothik jener Epoche war, wie ich in meinem Aufsatze dargelegt, die schweren Kuppelthürme auf der Vierung zu beseitigen, „wie sie auch im Innern dem Gewölbe dieses Theiles nicht mehr, nach dem Vorgang der romanischen Zeit, eine dominirende und exklusive Gestalt gab, sondern es als integrirenden Theil der gesammten Gewölbanlage des Mittelschiffes ausbildete." Aus diesem Grunde hat meines Erachtens der Straßburger Meister in der sogenannten Bischofsmütze eine Form für die Vierungskuppel gesucht und gefunden, wie sie seiner Zeit entsprach und zugleich für den eben durch den Kunstgeist jener Epoche vollständig umgestalteten Langhausbau nicht geistvoller und passender gedacht werden konnte. Um meinen Vorschlag zur Herstellung einer ähnlichen Bekrönung weiter zu begründen, habe ich noch auf die gothischen Formen des Querschiffes, auf die Rosenfenster und die Fialen der Strebepfeiler hingewiesen.

Will man aber einer romanischen Behandlung den Vorzug geben, so komme ich auf den andern Theil meines Vorschlags zurück: dem achtseitigen Zeltdach eine bedeutendere Auszeichnung und steilere Erhebung zu

geben. Ich habe als Vorbilder einerseits die Vierungskuppel von S. Aposteln in Köln, andrerseits die mittelrheinischen Bauten zu Gelnhausen, Sinzig u. s. w. vorgeschlagen. Namentlich letztere mit ihren acht Giebeln und schlankerem Helm scheinen mir beachtenswerth. Es läßt sich doch nicht leugnen, daß die Lucarnen, welche der vorliegende Entwurf bietet, eine Form sind, die zu höherer organischer Durchbildung und Verbindung nicht gelangt ist. Wo sie aber an alten Denkmälern vorkommen, wie z. B. am Dom zu Worms, da erscheinen sie durch die größere Schlankheit des Daches weniger ungünstig. Vergessen wir nicht, daß die auch Woltmann's Aufsatz beigegebene Darstellung des neuen Projektes mit gutem Bedacht von einem sehr hochliegenden Augenpunkte aus genommen ist, der in Wirklichkeit mit einem um mehr als 100 Fuß tieferen Standpunkt vertauscht werden wird. Wie werden da die Linien perspektivisch zusammengezogen, wie beträchtlich wird das Dach der Kuppel ineinander schrumpfen!

Ich will diesen Bemerkungen nichts weiter hinzufügen, als den Wunsch, daß eine so wichtige Angelegenheit durchaus in dem Sinne gewissenhafter Prüfung und sorgfältigster Studien, wie er sich so wohlthuend in der Arbeit des hochverdienten Münsterbaumeisters zu erkennen giebt, zur Erledigung gelange.

W. Lübke.

Korrespondenz.

Aus Mittelitalien, im Mai 1875.

Die jüngst hergestellte Eisenbahnverbindung zwischen Orvieto und Rom wird den Strom der Fremden nun mehr über Siena lenken und diese altehrwürdige Stadt sowie Orvieto dem Besuch der Kunstfreunde viel zugänglicher machen, als sie es bisher war. Ob dies freilich zum Vortheil für die äußere Erscheinung der Stadt ausschlagen wird, bleibt sehr fraglich; wenigstens hat auf Pisa der Umstand, daß es zur Fremdenstation im Winter geworden ist, einen sehr nachtheiligen Einfluß geübt und die Stadt in einer Weise modernisirt, die für den Kunstliebenden sehr schmerzlich ist. — Während in Siena, das noch bis vor Kurzem in glücklicher Abgeschiedenheit lebte, alle Neubauten sehr tüchtig und ernst sind, ein Beweis, daß die Sienesen die reiche Fülle von Bauwerken der goldenen Zeit in ihrer Stadt würdigen und studiren, baut man in Pisa schon viel schlechter, charakterloser und mehr auf Spekulation; und in Oberitalien ist dies noch um vieles schlechter. In Padua z. B. hat man, um eine Straße zu erweitern, die zum Dom führt, die ganze eine Hälfte in barbarischer Weise zugerichtet, die Arkadengänge und Façaden der alten Häuser demolirt und dafür die kläglichsten modernen Pappendeckelfaçaden vor die Häuser geklebt.

Bei jeder Reise durch Italien hat man irgend ein trauriges Ereigniß dieser Art, irgend eine „Restaurirung" alter Monumente zu konstatiren. Uebrigens scheint es, daß es seit dem neuesten Regime etwas besser geworden ist.

Die Façade des Domes in Orvieto ist in untadelhafter Weise restaurirt worden, ebenso wird der Dom in Siena vorzüglich, d. h. in konservativem Geiste restaurirt; die betreffenden Arbeiten an der Façade sind fast ganz vollendet, während das prachtvolle Paviment noch in Arbeit ist. Es soll dasselbe durch moderne Kopien und Ergänzungen vollständig ausgewechselt und das alte im Museum der Opera aufbewahrt werden, damit es nicht durch Abnutzung völlig zu Grunde gehe.

Es steht in Aussicht, daß die ganz glücklich begonnene Restaurirung der Madonna della Spina in Pisa sich den genannten zwei Leistungen würdig anreihen wird. — Der Maler muß bei letzterer zwar mit Bedauern die reizende altehrwürdige Patina schwinden sehen, sowie ihn auch in Siena das grelle Weiß des Marmors stört; auch geht mancher Reiz der Zufälligkeit durch die völlige Umarbeitung verloren — doch das ist nicht anders möglich! Nicht jedes Kunstwerk bietet dem restaurirenden Künstler, wie der Dom in Orvieto, Gelegenheit, selbst den altehrwürdigen Charakter des Monumentes beizubehalten. In Pisa wird übrigens auch der schiefe Thurm restaurirt und auch die Kanzel im Dom soll nach einer Zeichnung des Prof. Fontana aus den verschleppten alten Bruchstücken wieder zusammen gestellt werden.

Cavalcaselle's Einfluß sollen diese so glücklichen Restaurirungen zu danken sein, und der italienischen Regierung sowie den betreffenden Municipien bleibt das Lob, hier die rechten Männer gewählt zu haben.

Es wäre indessen unverdiente Schmeichelei, wollte man der italienischen Regierung nachsagen, daß sie ihre Pflicht vollkommen erfülle den übernommenen reichen Kunstschätzen gegenüber. Das Kriegsministerium zum mindesten scheint die Tradition der Vandalen in Italien aufrechterhalten zu wollen. Die Certosa in den Diokletiansthermen zu Rom ist Kaserne. Dieselbe bietet genug Raum, und doch wurde der schöne Klosterhof in kläglichster Weise zugemauert, und mit Komißanstrich zugetüncht, um dann schließlich nicht einmal benutzt zu werden.

Noch empörender ist das Vorgehen der Regierung bei den beiden Kirchen des h. Franciscus in Siena und Pisa. Dieselben wurden als Wagenremisen benutzt und der rohesten Mißhandlung der Soldateska preisgegeben; ebenso zeigt das schöne gothische Grabmal in S. Domenico zu Orvieto heute noch die Spuren der Einquartierung italienischer Soldaten. Giebt es doch leider viel mehr Bauwerke der Zopfzeit als irgend einer

anderen Bauepoche in Italien! Wäre es denn da ganz unmöglich, daß das löbliche Kriegsministerium sich an kompetenter Stelle Raths erholte, wenn es eine Kirche zur Remise braucht?

Es war kürzlich in diesen Blättern davon die Rede, wie dem Kopistenübel in Italien abzuhelfen wäre. Für öffentliche Galerien könnten die mitgetheilten Rathschläge von Nutzen sein; bei den Privatgalerien liegt das Uebel tiefer; da ist es dem Besitzer, respektive dem betreffenden Direktor viel lieber, wenn talentlose Kopisten die Bilder in der Galerie verhunzen, als wenn Künstler daselbst wirklich kopiren.

Es verdient mitgetheilt und der Nachwelt aufbewahrt zu werden, daß z. B. der Fürst Doria Pamfili in Rom es zwar zugiebt, daß in seiner Galerie schlechte Kopien gemacht werden, daß er es aber sehr schlecht vermerkt, wenn man z. B. Studiums wegen Farbenskizzen macht, und dieß nur in beschränktester Weise erlaubt, während es Kupferstechern absolut untersagt ist, für den Stich etwas zu kopiren. — Prof. J. L. Raab, der mehrere Wochen in Rom zubrachte, um die Madonna di Foligno für den Stich in wirklich überraschender Weise in Aquarell zu kopiren, hat bei Doria und in mehreren Privatgalerien vergebens um die Bewilligung gebeten, für seine Tochter und Schülerin, die bekannte Kupferstecherin Doris Raab, ein Bild kopiren zu dürfen.

Anfangs Mai wurden im Capitolinischen Museum die am Esquilin ausgegrabenen Antiken ausgestellt: die bereits besprochene Venus, nicht besonders edel, aber schön naturalistisch behandelt, zwei schuppenbesäete Tritonen mit energischen Köpfen von ganz seltener Schönheit, und die ebenfalls in der Zeitschrift bereits erwähnte Büste des Commodus als Herkules. Letztere ist schon früher ausgegraben, aber vor der Aufstellung restaurirt und verputzt worden. Das Löwenfell umhüllt in bekannter Weise das Haupt (dasselbe Motiv am kleinen Herkules im Zimmer des Taubenmosaikes im Capitolinischen Museum), welches mit besonderem Raffinement gearbeitet, im Ganzen einen etwas süßlichen Eindruck macht.

Interessant und selten ist das Postament, auf dem die Büste steht, mit kleinen Figuren geschmückt, nach Art eines Wappens. Die Figürchen sind rund gearbeitet und freistehend zu beiden Seiten der Platte. Es zählt diese Büste zu den interessantesten des Museums.

Dr. Isidor.

Kunstliteratur.

* Eine Monographie über Masaccio. Unter dem Titel „Masaccio og den florentinske Malerkonst paa hans Tid“ veröffentlicht Herr Frederik G. Knudtzon in Kopenhagen soeben (bei Lund daselbst) ein Buch über Masaccio, in welchem — unter kritischer Berücksichtigung der gesammten neueren Literatur — die Resultate langjähriger ernster Studien der Werke des Meisters und seiner Zeitgenossen niedergelegt sind. Wir werden demnächst einen der Hauptabschnitte der Arbeit Knudtzon's in deutscher Uebersetzung mittheilen und außerdem den jungen dänischen Gelehrten auch durch einen Originalbeitrag bei unsern Lesern einführen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Y. **Kunstgewerbliche Ausstellung in Frankfurt.** Auch in Frankfurt a. M. macht sich das Bedürfniß, dem Gewerbe mehr und mehr künstlerischen Gehalt zu geben, immer deutlicher geltend, und so wächst auch das Interesse für die Frage nach der Gründung eines Gewerbemuseums. Theils zur Klärung dieser Frage, theils um deutlich hervortreten zu lassen, wie weit das Verständniß für kunstgewerbliche Gegenstände und die Freude an ihnen bereits verbreitet ist, hat sich ein Komité gebildet, um eine kunstgewerbliche Ausstellung, eine exposition rétrospective, in's Leben zu rufen, und schon haben die namhaftesten Besitzer derartiger Gegenstände ihre Theilnahme durch Ausstellung des Privatbesitzes zugesagt. Die Ausstellung wird in den schönen Räumen des Thurn- und Taxis'schen Palais im August stattfinden und verspricht in Betracht der von allen Seiten zufließenden Beisteuern sowie der kundigen Leitung, welche die mühsame Aufstellung und Ordnung übernommen hat, eine höchst interessante zu werden.

Vom Kunstmarkt.

Kunstauktion in Köln. Bei der Versteigerung der Kupferstichsammlung des verstorbenen Herrn de la Motte-Fouquet in Köln, welche in der letzten Woche des vorigen Monats stattgefunden, sind, wie zu erwarten war, der Seltenheit und Schönheit der Blätter entsprechende und einige sehr hohe Preise erzielt worden. Die bemerkenswerthesten sind die folgenden: Nic. Berghem's Radirung, „Die drei Kühe“, 700 Thlr. Desselben „Dudelsackspieler“, 265 Thlr. Radirungen von Rembrandt, „Uitenbogaerd's Porträt“, 300 Thlr., „Die Mühle“, 206 Thlr., „Die Hütte mit dem Heustall“, 205 Thlr., „Jesus predigend“, 180 Thlr. Von den eigenhändig radirten Porträts von van Dyck, „Selbstporträt“, 510 Thlr., „Erasmus von Rotterdam“, 350 Thlr., „Franz Snyders“, 265 Thlr., „Justus Sustermans“, 245 Thlr., „Lucas Vorsterman“, 131 Thlr., „Baron le Roy“, 390 Thlr., „de Momper“, 395 Thlr., „F. Franck“, 155 Thlr., „A. van Noort“, 125 Thlr., „P. de Vos“, 330 Thlr., „de Wael“, 130 Thlr., „P. Breughel“, 251 Thlr. und mehrere andere bis zu 100 Thlr. Van Dyck's „Christus mit dem Rohr“, 390 Thlr., Dürer's „Adam und Eva“, 192 Thlr., Raimondi's „Madonna“, 151 Thlr., J. M. Roos, „Stehender Ochs“, 101 Thlr. Die Abnahme vom Kreuz nach Rubens, von Vorsterman gestochen, 100 Thlr., Edelinck's heilige Familie 118 Thlr. Ein Hauptblatt der Sammlung, der Stich von Müller nach der sixtinischen Madonna, ein Abdruck von besonderer Art, von welcher nur noch vier oder fünf ähnliche Exemplare existiren, und vielleicht der schönste unter diesen, ward mit 631 Thlr. bezahlt. (Köln. Ztg.)

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunstgeschichtliche u. kunsttheoretische Werke.

Bochenek, J., Die männliche und weibliche Normalgestalt nach einen neuem System. gr. 8. Berlin, Haack.

Brugsch-Bey H., L'exode et les monuments egyptiens. gr. 8. Leipzig, Hinrichs.

Burgees, J., Report of the first season's operations in the Belgâm and Kaladgi districts. January—May 1874. Mit 56 Tafeln. 4. London, Trübner & Co.

Davidson, Th., A short account of the Niobe group. gr. 8. New-York, Schmidt.

Desor, E. et L. Favre, Le bel âge du bronce lacustre en Suisse. Orné de 50 planches chromolithogr., de

deux planches lithogr. et de 50 gravures sur bois. gr. Folio. 1874. Cart. Neuchatel, Sandoz.

Hermann, G., Peter Paul Rubens. Ein Vortrag. Siegen, Heuser.

Kaiser, V., Macbeth und Lady Macbeth in Shakspeare's Dichtung und in Kunstwerken von Cornelius und Kaulbach. gr. 8. Basel, Schweighauser.

Mettingh, F. v., Abende üb. Kunst und Dichtung. 8. Nürnberg, Schrag.

Ravoth, M. u. R. Vogel, Ornamente der italienischen Renaissance. 1. Heft. gr. 4. Halle, Knapp's Verlag.

Rosenberg, Adolph, Sebald und Barthel Beham: Zwei Maler der deutschen Renaissance. Mit 24 Holzschnitten. gr. 8. Leipzig, E. A. Seemann.

Schlie, Fr., Zwei populäre Vorträge aus dem Gebiet der Kunst- und Alterthumswissenschaft. I. Ueber alte und neue Kunst. II. Ueber Einführung der Kunstgeschichte in den Lehrplan der Gymnasien. 8. Rostock, Stiller'sche Hofbuchhandlung.

Sybel, L. v., Ueber Schliemann's Troja. 8. Marburg, Elwert.

Vanderhelden, Darmstadt's vier Perlen (Holbeins Madonna, Steinbrück's Genoveva, Titian's Venus, Raphael's Johannes). 16. Darmstadt, Schorkopf.

Wilckens, C. F., Züge aus Thorwaldsen's Künstler- und Umgangsleben. 8. Kopenhagen, Salmonsen.

Wilmowsky, J. N. v., Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden: der Römischen, der Fränkischen, der Romanischen. Beschr. und durch 26 (lith. und chromolith.) Tafeln erläut. Roy.-Fol. (58 S. in Fol.) In Mappe. Trier, Lintz.

Wustmann, G., Der Leipziger Baumeister Hieronymus Lotter 1497—1580. Ein Beitrag zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance. Mit Holzschnitten. Lex. 8. Leipzig, E. A. Seemann.

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Biographien und Charakteristiken. Unter Mitwirkung vieler Fachgenossen, herausg. von Robert Dohme. Mit Illustrationen. 1. Lfg.: Die Brüder van Eyck von O. Eisenmann, u. Martin Schongauer von W. Schmidt. Hoch 4. Leipzig, E. A. Seemann.

Le musée archéologique. Recueil illustré des monuments de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance, indicateur de l'archéologue et du collectionneur Jährlich 4 Hefte. Paris, Leroux.

Photographien.

Kaulbach, W. v., Faust u. Mephisto (im Studierzimmer). Rund 8. u. Folio. München, Merkel.

Zimmermann, E., Für's arme Kloster. (Klosterbruder mit Gemüseverkäuferin.) Quer. 8. Ebenda.

Sammlung mittelalterlicher Kunstschätze Hildesheims nach d. Originalen phot. v. F. H. Bödeker. I. Serie. 12 Bl. (Leuchter, Kreuze, Kelche etc.) 8. Hildesheim, Lax.

Bilderwerke.

Ménart, L. u. R., Musée de peinture et de sculpture ou recueil des principaux tableaux, statues et basreliefs des collections publiques et particulières de l'Europe dessiné et gravé à l'eau-forte par Réveil. Avec des notices descriptives, critiques et historiques. Texte. Vol. I—VIII. X. gr. in-18 Paris, A. Morel.

Mintrop, Th., König Heinzelmann's Liebe. Ein Märchen in 70 Bildern. Des Künstlers eigene Liebe. Text u. Aphorismen v. B. Lucas. Poetisch eingel. v. E. Ritterhaus. 1. Lfg. (12 Bl. nach d. Zeichnungen in Lichtdr). Fol. Dresden, Reinhardt.

Raphael Santi's Decken-Gemälde der Stanza dell' Eliodoro im Vatikan. Nach d. Zeichnungen Niccola Consoni's gest. v. Ludw. Gruner u. Th. Langer. Mit erläut. Vorwort v. C. Ruland. Hrsg. v. L. G. Gruner. (5 Bl., dabei 1 Chromolith.) gr. qu. Fol. Geb. Leipzig, Arnold'sche Buchhandlung.

La Galerie de M. M. Six. Album de 40 eaux-fortes, avec texte, d'après les principaux tableaux de cette collection, par Prof. J. W. Kaiser. 1. Livr (6 rad. Bl. nach Rembrandt, Vermeer, Terburg etc.) Fol. Nimègue et Amsterdam. 3 Ausgaben. Leipzig, H. Vogel.

Zeitschriften.

Kunst u. Gewerbe. No. 25.
Geschichte der königl. Glasmalereianstalt in München, von Stockbauer.

Mittheilungen des österr. Museums. No. 117.
Das orientalische Museum in Wien. — Die photographische Ausstellung im Museum.

The Academy. No. 162.
Messrs. Goupil's gallery, von W. M. Rossetti. — The Elgin marbles, von A. S. Murray. — Fred. Walker †, von W. M. Rossetti.

Gazette des Beaux-Arts. Juni.
Le salon de 1875, von A. de Montaiglon. (Mit Abbild.) — De la forme des vases, von Ch. Blanc. (Schluss. Mit Abbild.) — Un humoriste anglais, John Leech, von E. Chesneau. — Les graveurs contemporains: Jules Jacquemart, von L. Gonse. (Mit Abbild.) — Les figurines de Tanagra au musée du Louvre, von O. Rayet. (Forts. Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



X. Jahrgang. Nr. 38.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

2. Juli 1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom.

Herausgegeben von Baron H. von Geymüller.*)

Schon im Jahre 1868 versprach H. v. Geymüller in seinen „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom“ ein größeres Werk über diesen Gegenstand. Er hat Wort gehalten; unter obigem Titel hat diese Arbeit soeben die Presse verlassen, und die erste Lieferung, mit 9 Tafeln in Folio und 4 Bogen Text in Großquartformat, läßt den Gesammtcharakter des begonnenen Werkes deutlich erkennen. Niemand konnte gespannter sein auf diese Publikation, und kaum kann es Jemandem mehr Vergnügen machen, dem Publikum Kunde von ihr zu geben, als dem Schreiber dieser Zeilen, da er ja selbst im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift einige Beiträge zur Baugeschichte von St. Peter in Rom geliefert und eine Erwiederung Seitens des Herrn v. Geymüller in demselben Blatte hervorgerufen hat.

Nach Vollendung des Werkes hoffe ich in einer ausführlichen Besprechung desselben auch diese Erwiederung eingehender berücksichtigen zu können; für heute möge es mir nur gestattet sein, eine kurze Charakteristik der eben begonnenen Publikation geben und einige auf die Erwiederung des Herrn von Geymüller bezügliche Bemerkungen beifügen zu dürfen. Das Werk wüßte ich nur mit einem einzigen auf gleiche Stufe zu stellen, mit der berühmten französischen Publikation: „Album de Villard de Honnecourt, publié en facsimile par J. B. Lassus et Darcel.“ Wir haben hier wieder eines der Werke vor uns, wie sie bis jetzt nur in Paris oder London zu Stande kommen konnten, bei uns in Deutschland leider fast unmöglich sind.

Vier Blatt Facsimiles in vorzüglichen Photogravuren, welche einige der wichtigeren Handzeichnungen der Mitarbeiter am Bau von St. Peter mit absoluter Naturtreue wiedergeben, zwei Kupferstichtafeln von der Hand des Verfassers, enthaltend Bramante's Plan zu St. Peter, sowie einen anderen, den v. Geymüller dem Fra Giocondo zuschreibt, ein autographisches Blatt, ebenso vortrefflich vom Autor des Werkes gezeichnet, wie die zwei von ihm radirten Blätter, welche die Façade des jetzigen St. Peter und des Antonio da San Gallo'schen Entwurfes darstellen, bilden den Anfang der Monographie, und in einem halben hundert Tafeln ähnlicher Art soll uns ein Bild der ganzen Entstehung des Wunderbaues vor Augen geführt werden. In den beiden ersten Bänden des Werkes wird die Baugeschichte von St. Peter bis auf Raffael's Tod geführt werden; in zwei weiteren Bänden verspricht der Verfasser später die Fortsetzung zu bringen.

Man kann vorläufig, von dem Begonnenen auf die Weiterführung der Arbeit schließend, nur sagen, daß der Verfasser mit seinem Unternehmen alle Freunde der Kunst sich zu größtem Danke verpflichtet hat; Jedermann, welcher diese herrlichen Blätter besichtigt, wird gewiß der bedeutenden Leistung die aufrichtigste Anerkennung entgegenbringen.

Die Baugeschichte von St. Peter, welche in den nächsten Lieferungen des Werkes enthalten sein wird, wird vielleicht manchen Kunsthistoriker zur Aeußerung

*) Fünfzig Kupfertafeln in gr. Fol. mit Text in gr. 4. Text in deutscher und französischer Sprache. Wien, Lehmann und Wentzel; Paris, Baudry. 1875.

abweichender Ansichten anregen, und H. v. Geymüller hat in seiner „Erwiederung" auf meine „Beiträge" vorzubeugen gesucht, „daß sein Werk beim Erscheinen nicht sogleich mit Mißtrauen aufgenommen werde." Ein solches Mißtrauen scheint mir selbst für den Fall nicht zu erwarten zu sein, daß v. Geymüller's Deutung der ursprünglichen Entwürfe zu St. Peter einige wesentliche Irrthümer enthalten sollte, denn diese würden kaum den bleibenden Werth seiner Publikation schmälern, die für jede Bibliothek eine Zierde ist. Die jetzige allgemeine Begeisterung für die italienische Renaissance wird sich auch in der raschen Verbreitung dieses Werkes äußern.

Was nun H. v. Geymüller's „Erwiederung" im Maiheft des laufenden Jahrgangs der Zeitschrift betrifft, so möchte ich vor allem einer irrigen Auffassung seinerseits über die Entstehung meiner „Beiträge zur Baugeschichte von St. Peter" begegnen. Nicht die Absicht, die alten Traditionen über den Bau an der Hand der Dokumente in den Uffizien gegen Hrn. v. Geymüller zu vertheidigen, leitete mich bei Abfassung der Beiträge, sondern v. Geymüller's „Notizen über die Entwürfe zu St. Peter in Rom" regten mich, als ich diese Original-Entwürfe vor mir hatte, dazu an, eine andere Lösung der Frage zu versuchen, in welchem Zusammenhange der Bau und die Pläne zu einander stünden; die Uebereinstimmung meiner Ansichten mit den älteren baugeschichtlichen Traditionen war ja gerade das Resultat meines Studiums der Pläne sowohl als auch des Baues selbst, und der Autoren Vasari, Serlio und Anderer, nicht aber der Ausgangspunkt für meine Beiträge. Dieser Ausgangspunkt lag vielmehr in den für die Autorschaft Bramante's an der fraglichen Rothstiftzeichnung angeführten Beweisen v. Geymüller's, deren erster wenig stichhaltig war, deren zweiter wesentlich auf dem ersten fußte, deren dritter überhaupt kein Beweis, sondern eine Berufung auf das Urtheil renommirter Autoren war, außerdem noch einen Glaubenssatz enthielt. Die Unzulänglichkeit des ersten Beweises trieb mich zu weiterem Forschen, die beiden anderen „Beweise" brauchten überhaupt nicht widerlegt zu werden. Die Differenz unserer Ansichten über St. Peter ist auf einer Differenz unserer ästhetischen Grundanschauungen basirt; v. Geymüller huldigt einerseits der in der Berliner Schule viel verbreiteten Ansicht, daß durch ein geschicktes Arrangement hübscher Architekturmotive ein Kunstwerk entstehen könne, und der anderen Auffassung, nach welcher „die ewig gültigen" Formen der Hellenen, denen Bramante's Architektur noch am nächsten käme, im Vergleiche mit allen Werken der italienischen Renaissance als der absolute Maßstab für die ästhetische Beurtheilung der Bauwerke aller Völker zu gelten haben.

Dadurch, und durch die ebenfalls in der Berliner Schule vielfach ausgesprochene Deutung des Genie's als eines Künstlers, welcher als Ausgangspunkt einer neuen Richtung in der Kunstgeschichte zu betrachten ist, erklärt sich, wie mir scheint, v. Geymüller's Schwärmerei für Bramante, die ich ebenso wenig theile wie diese von mir längst überwundenen Lehren der Berliner Schule. Als Schöpfer einer neuen Richtung in der Baukunst, der Hochrenaissance, gehört ja Bramante gewiß der Reihe von Männern an, in welcher wir die Namen eines Suger und Brunelleschi verzeichnet finden; aber es ist doch ein wesentlicher Unterschied zwischen dem bahnbrechenden Künstler und dem Genie, welches einen Gipfelpunkt in der Kunst bezeichnet, sonst müßte man ja auch einen Hübsch in dieselbe Reihe stellen, da er eine ganz bestimmte Richtung, die in den letzten Zügen liegende „Karlsruher Schule" gegründet hat, und dafür auch als „Genie" verehrt wurde. Daß ich Baldassare Peruzzi für den genialeren von den beiden Hauptträgern der Hochrenaissance halte, dafür kann mich vielleicht eine demnächst erscheinende Publikation seiner wichtigeren Baupläne aus den Uffizien zu Florenz rechtfertigen, und das Studium der architektonischen Handzeichnungen daselbst führte mich überhaupt zu einer größeren Respektirung der Zeitgenossen Bramante's, welche an St. Peter thätig waren.

H. v. Geymüller's Befürchtung, was zu Gunsten Giuliano da San Gallo's gesagt wird, könnte Bramante schaden, kann ich von meinem Standpunkt aus nicht theilen; wenn Einzelmotive des Bramante'schen Planes schon vorher bei Giuliano da San Gallo vorkämen, wäre denn damit gesagt, daß Bramante ein „unselbständiger, inkonsequenter Kopist", und daß Giuliano der „eigentliche Schöpfer von St. Peter" war? Muß denn Giuliano seine Gedanken Bramante entlehnt haben oder umgekehrt? Die Uebereinstimmung der Pilonen und der Centralkuppel in den Plänen beider Meister ist mir nicht entgangen; aber ich bin sehr geneigt, darin noch keinen direkten Beweis dafür zu finden, daß die Pläne von einander abhängen, sondern möchte eher glauben, die Aehnlichkeit beider Pläne in manchen Dingen sei auf eine und dieselbe Ursache zurückzuführen, auf den Willen Julius' II. Wie wäre es denn z. B., wenn dieser, und nicht Bramante, die kühne Idee gefaßt hätte, „das Pantheon auf das Templum Pacis" zu stellen, wenn der heroische Mann mit dem bestimmten, energischen Wesen, wie es schon aus seinem Bilde auf Caradopa's Münze spricht, den Plan zu seinem St. Peter im großen Ganzen selbst bestimmt und die Centralkuppel mit den Pilonen sowohl Giuliano da San Gallo als Bramante vorgeschrieben hätte, ebenso wie manches Andere, was in den Plänen übereinstimmt? Julius II. hatte doch wohl das Zeug dazu, einen solchen Gedanken zu fassen und als Bauherr die ganze Sache zu beherrschen; gerade die „infiniti disegni" und die „ghiri-

bizzi", durch welche Bramante alles in Verwirrung brachte, scheinen eine solche Vermuthung zu unterstützen und dafür zu sprechen, daß Bramante der Energie und Fertigkeit eines Julius sein kluges, diplomatisches Verfahren entgegensetzen mußte, wollte er einem solchen Manne imponiren, was Giuliano da San Gallo, wie es scheint, nicht verstanden hatte.

Bramante's Leistung suche ich doch wahrlich nicht darin, daß er die Motivchen des Giuliano in etwas anderer Weise arrangirte, sondern vielmehr in seiner Gestaltungskraft, mit welcher er dem großartigen Gedanken des Papstes einen monumentalen Ausdruck verlieh.

Zum Schlusse meiner heutigen Bemerkungen zu v. Geymüller's Erwiederung seien einige Korrekturen gestattet. Seite 250 sagt v. Geymüller „(und mit einer Ueberfülle von Ideen, wie H. Redtenbacher sagt)" — ich wüßte nicht, daß ich mich so ausgedrückt hätte. Seite 252 sagt v. Geymüller, ich hätte in der Anmerkung Seite 266 des vorigen Jahrganges von einer „Skizze Peruzzi's in rother Kreide" gesprochen — ich erwähnte dagegen eines Blattes „voll von Rothstift- und Federskizzen, unter denen mehrere zu St. Peter gehörige sind", um nur das gleichzeitige Vorkommen authentischer Handschriften Baldassare Peruzzi's mit Rothstiftskizzen auf karrirtem Papier zu konstatiren; die Skizze zu St. Peter ist, wie ich selbst zugebe, von A. da San Gallo Giovane. **Rudolf Redtenbacher.**

Amsterdam, d. 27. Mai 1875.

Die Schleißheimer Galerie.

W. S. Eine Notiz in Nr. 33 der Kunstchronik kommt auf meinen Vorschlag zurück, die Schleißheimer Galerie, soweit sie sich dazu eignet, nach München in das frei werdende alte Galeriegebäude zu verlegen. Aus dem Artikel scheint hervorzugehen, daß mein Vorschlag zu spät kam, und daß die genannten Räumlichkeiten für die Ausstellung der Gypssammlung bestimmt sind. Es ist allerdings ein großer Mißstand gewesen, daß man in München nicht schon längst eine derartige Sammlung eingerichtet. Die Antike hat die Gesetze künstlerischer Entwicklung in einer Reinheit ausgeprägt, wie sie sonst nirgends vorliegen; wer die Bedingungen erkannt hat, welche die Antike groß machen, hat allein einen sichern Rückhalt, einen sichern Maßstab in der Beurtheilung der Kunstwerke überhaupt. Und mit der Abformung kann man sich die hellenischen Meisterwerke so leicht und billig verschaffen! Einen derartigen Beschluß der Staatsregierung tadle ich deshalb durchaus nicht, möchte aber darauf hinweisen, daß dadurch meine Argumente zu Gunsten der Galerieverlegung nicht aufgehoben sind.

Hätte man die Pinakothek damals groß genug gebaut, um auch die Schleißheimer Schätze darin aufzunehmen, so hätte man eine Galerie bekommen, die hinsichtlich der niederländischen und deutschen Schulen alle besiegt hätte. In Schleißheim gehen die Bilder zu Grunde und können von Künstlern und Kunstfreunden nicht entsprechend gewürdigt werden, da der Besuch mit mancherlei Unbequemlichkeiten verbunden ist und man sich ein halbes Jahr aus Rücksichten auf die Gesundheit hüten muß, die Galerie zu betreten: nur an schönen Tagen der wärmeren Jahreszeit ist es möglich, dieselbe eingehender zu studiren. Unter diesen Verhältnissen habe ich schwer gelitten, und ich stehe nicht an zu erklären, daß meine Kenntnisse weit bedeutender wären, wenn mir die Galerie nach Bequemlichkeit zur Hand gewesen. Man bringt jetzt Bilder aus Schleißheim zur Restauration hierher. Die ersten derselben habe ich gesehen. Mir selbst war ihr Zustand nicht befremdlich, aber Manchem, der vielleicht an Uebertreibung meinerseits glaubt, wären bei ihrem Anblicke die Augen aufgegangen. Tausende von Sprüngen und Löchern in der Farbe zeigten sich, die Leinwand war so verdorben, daß Herr Frey die Bilder mit neuer versehen mußte. Das ist eben das Hauptunglück der Schleißheimer Galerie: die Lockerung der Farbe von ihrer Unterlage und das Herabfallen derselben. Und auch dagegen muß ich mich verwahren, daß man etwa glaube, blos die minder werthvollen Bilder seien in diesem Zustande: nein, Hunderte der interessantesten Gemälde. Unter den von mir bei der Restauration gesehenen Werken befand sich ein Stillleben von dem seltenen und trefflichen C. Puytlinck, eine prachtvoll großartige Landschaft von Poussin, zwei gute Pferdestücke von Bloemen (bez. P. V. B. 1716), ein Hauptwerk von Courtois, eine Landschaft des seltenen Holländers J. van Kessel (bezeichnet u. mit 1661), zwei große Küchenstücke von Pieter Boel, ferner Bilder von Querfurt, Casanova, Manglard, Boudewyns, Pannini, die theilweise zu den Hauptwerken der Künstler gehören und nicht so mir nichts dir nichts in die Kategorie der werthlosen Dinge geworfen werden dürfen. Wer mit sorgfältiger Beobachtung in Schleißheim herumgeht, sieht überall dieselben Erscheinungen.

Mein Wort, das ich damals gebraucht, muß ich mit vollster Entschiedenheit aufrecht erhalten: ich habe noch nie eine größere Galerie in einem solchen Zustande gesehen! Diese Verhältnisse dürfen nicht andauern, es wäre ein Unrecht gegen die Gemälde, ein Unrecht gegen die Kunstfreunde. Es sind Originale, die zu Grunde gehen, und solche sind eben nicht mehr zu ersetzen. Sollte also bereits über das alte Galeriegebäude verfügt sein, so bitten wir die maßgebenden Behörden, auf eine andere Abhülfe zu sinnen; es dürfte vielleicht die Möglichkeit vorliegen, in der Pinakothek selbst andere Räum-

lichkeiten dafür zu gewinnen. Zu einer Zeit, wo die Berliner Galerie sich so vergrößert hat, wo Wiens kaiserliche Sammlung einer Neuaufstellung und Vermehrung in einem glänzenden Gebäude entgegengeht, sollte man in München nicht zurückbleiben. Jedenfalls wäre der „Vermittlungsvorschlag", werthvollere Bilder aus Schleißheim in die Pinakothek zu thun und andere dafür hinaus, ein sehr geringfügiger und zweischneidiger. Denn die Zahl der Bilder, welche unter jeder Bedingung nach München gebracht werden müßten, beläuft sich auf viele Hunderte, und dann bleiben immer noch viele übrig, deren Versetzung wenigstens wünschenswerth ist. Ich gebe zwar zu, daß manche Pinakothekbilder, namentlich aus der Zahl derjenigen, welche man in den letzten Jahren hineingebracht hat, entfernt werden müßten, aber die Zahl derselben ist viel zu beschränkt. Es ist ja eine alte Klage, daß die Galerieräumlichkeiten bereits für die vorhandenen Bilder viel zu klein sind, sodaß dieselben theilweise in eine Höhe gehängt werden mußten, die ihr Vorhandensein beinahe illusorisch macht. Wie soll man denn da noch in die überfüllten Säle neue Gemälde bringen? So lange noch Werke von Ruisdael, Rembrandt, Elzheimer, Rubens, van Dyck, Snyders u. s. w. u. s. w. nicht genügend gesehen werden können, so lange kann man von einer irgendwie bedeutenden Vermehrung der Galerie gar nicht reden. Eine Verlegung nach Eisenmann's Vorschlag wäre eine halbe Maßregel, würde manches Odium mit sich führen und dann doch nicht viel nützen. Entschließe man sich lieber zu einer ganzen!

Korrespondenz.

Rom, im Mai 1875.

Rom hat in politischer, socialer und künstlerischer Hinsicht eine tiefgehende Umgestaltung erfahren. Vielerlei konnte aber nicht so rasch nach und befindet sich entweder noch in den alten primitiven Zuständen oder im Stadium der Umgestaltung. So das Ausstellungswesen. Während die moderne italienische Kunst in frischem Aufschwunge neben den Kunstbestrebungen des übrigen Europa's einen würdigen Platz einnimmt, liegt ihre Repräsentation, das heißt die Ausstellung von Kunstwerken noch sehr im Argen.

Wie männiglich bekannt, ist es in Rom immer Sitte gewesen, daß jeder Künstler seine Werke im eigenen Studio ausstellte. Es hatte dies vielleicht manches Gute, aber gewiß auch die nachtheilige Folge, daß das Atelier zur Verkaufsbude, und der Künstler nur zu oft zum Bilderkrämer herabsank. Es sind also die Bestrebungen des „Circolo internazionale" sehr erfreulich, welche dahin gehen, mit Hilfe der Regierung eine große Jahresausstellung, ähnlich dem Pariser „Salon" zu gründen, welche nicht nur ein Bild römischer, sondern überhaupt italienischer Kunstbestrebungen bieten soll.

Zu diesem Zwecke fanden Versammlungen der Künstler auf dem Kapitol statt; es wurde ein Komité eingesetzt, welches dafür thätig sein soll, und das Ministerium des Unterrichtes versprach alles Mögliche.

Um es dem Letzteren auch anschaulich zu machen, wie nothwendig und wie schwierig dabei den Künstlern jetzt das Arrangement einer Ausstellung sei, veranstaltete der „Circolo internazionale" in seinen Vereinslokalitäten eine Abendausstellung bei Gaslicht, über die ich mit wenigen Worten referiren will.

Beschränkt durch den Raum und die übrigen ungünstigen Umstände, hatte die ganze Ausstellung nur den Charakter des Improvisirten; nichtsdestoweniger erfüllte sie ihren Zweck vollkommen. Der Besuch war ein sehr lebhafter; die Ausstellung sehr anregend; endlich wurde beinahe ein Drittel der ausgestellten Werke verkauft. Am schönsten und hervorragendsten waren entschieden die Aquarelle. Die Wiener Weltausstellung hatte keine schönern aufzuweisen, als es die hier ausgestellten waren.

Wenn sich auch die dargestellten Gegenstände auf einfache malerische Genremotive beschränkten, so blieb der Hauptreiz dieser Aquarelle doch nicht allein die bis zur unglaublichen Vollkommenheit getriebene Technik, sondern es erfreute an diesen Kabinetsstücken besonders die fein empfundene Zeichnung und die koloristische Meisterschaft. Die Oelmalerei präsentirte sich auch recht stattlich, obwohl die bedeutendsten Namen der römischen Kunstwelt beinahe ganz fehlten. Die Skulptur brachte einige pikante Kleinigkeiten.

Entsprechend dem Charakter des Vereines war die Ausstellung eine internationale; es waren alle Nationen repräsentirt außer den Franzosen, die seit 1870 in konsequenter Abgeschiedenheit wirken. Ein kleines Abbild dieser Wirksamkeit bot die Ausstellung der französischen Akademie in der Villa Medici.

Wie alljährlich, stellten die Pensionäre aller Zweige der bildenden Kunst aus, und wie alljährlich trugen die Architekten die Palme davon. Die Rekonstruktion des Apollo-Tempels in Didijmoi (Kleinasien) von Thomas (im 4. Jahrgang) war eine Meisterleistung, die alles Andere in Schatten stellte. Nächst dem Genannten verdient noch Dupuis erwähnt zu werden, welcher sich in der Medailleurkunst als vollendeter Meister zeigte und eine sehr schöne Allegorie ausstellte. Die Maler hatten, wie es beinahe schon traditionell ist, ein akademisches, ein talentvolles, ein gutes und ein schlechtes Bild gebracht. Aus dieser Klassifikation fehlte auch diesmal keines; im Ganzen jedoch habe ich auf keine hervorragende Arbeit aufmerksam zu machen, die ein aufgehendes Gestirn ersten Ranges am Kunsthimmel

verkündete. Von den Bildhauern hat Marqueste einen sehr verdienstvollen Perseus geliefert. Die Kupferstecher brachten nur Mittelgut.

Um vollständig zu sein, muß ich bei Besprechung der diesjährigen Ausstellungen in Rom auch noch der auf der Piazza del Popolo gedenken, doch kann ich über dieselbe nicht urtheilen und eingehender berichten, da ich selbst als Aussteller dabei betheiligt bin. Der Verein, welcher diese Ausstellungen veranstaltet, soll sich übrigens auflösen, sobald die großen Jahresausstellungen zu Stande kommen. Dr. **Isidor.**

Frankfurt am Main, Anfang Juni.

V. Es ist eigenthümlich, wie in der Kunst immer und immer die Irrthümer wiederkehren, deren Vermeidung durch ein höchst einfaches Nachdenken ermöglicht wäre, und wie aus Mangel an solchem Nachdenken über die Natur der zur Ausführung gebrachten einzelnen Kunst gerade wider deren eigentlichste Natur gesündigt wird! So sollte man meinen, in der Malerei stünde in jedes Künstlers Seele als zur zweiten Natur gewordenes Prinzip der sehr einfache Satz fest, daß das Nebeneinander der Figuren innerhalb eines und desselben Rahmens die Gleichzeitigkeit der durch sie dargestellten Handlung bedinge, und das Nacheinander ausschließe. Wie falsch aber dennoch diese Meinung wäre, zeigt das neueste Werk Ferdinand Becker's, eines Künstlers, auf dessen schönes Talent und tüchtige Leistung wir schon früher hingewiesen haben, der aber, trotz aller neuen Bewahrheitung seines Talentes, diesmal nach der erwähnten Seite hin einen so entschiedenen Fehlgriff gethan hat, daß wir dagegen Protest erheben müssen.

Wie früher, haben wir es auch hier wieder mit einem Aquarellbild zu thun, und ebenso ist es wieder ein deutsches Märchen, welches den Künstler zu seiner Schöpfung angeregt hat. „Der Jud im Dorn" heißt es bei Grimm, „Der arme Knecht" bei Becker. Der Knecht aber hatte drei Jahre hindurch seinem Herrn redlich gedient und von ihm als Lohn drei Heller erhalten und als etwas Großes fröhlich hingenommen, diesen Lohn dann einem armen alten Männlein geschenkt, und als ihm dafür gestattet wurde, drei Wünsche zu thun, sich ein Vogelrohr gewünscht, welches nie fehle, eine Geige, bei deren Klang die Hörer tanzen müßten, und schließlich klugerweise, daß jede Bitte Gehör finden solle. So ausgerüstet zieht er in die Welt. Die nächsten Erlebnisse nun sind der Gegenstand der Darstellung. Unserem Blick öffnet sich ein Marktplatz, links von Stadtmauer und Thurm, im Hintergrund von hübschen Renaissancehäusern begrenzt, von welchen nur das größte und offenbar vornehmste eine etwas schwerfällige Architektur zeigt, rechts ein schönes Erkerhaus. Durch das offenstehende Stadtthor links fällt der Blick in einen Wald und dort spielt die erste Scene sich ab. Der Bursch war einem Juden begegnet, der einem Vogel zuhörte und den schönen Sänger gern besessen hätte. Flugs schießt ihn der Knecht mit dem nie fehlenden Rohre herunter und der Jude geht in den Dornbusch, um sich den Vogel zu holen. Da will der Knecht sehen, ob auch die Geige ihre Dienste thue, spielt lieblich auf, und der Jude muß im Dornbusch tanzen. Flehend bietet er dem Knechte alles Geld, welches er bei sich trägt, und der Knecht nimmt es an. — Die zweite Scene führt uns in's Innere der Stadt. Mit zerrissenem Gewand steht der Jude vor dem Richter und klagt ihm sein Leid. Daß er erhört wird, zeigt die dritte Scene: gefesselt wird der als Straßenräuber verklagte Knecht in den Thurm geführt. Trotz seiner wahrheitsgetreuen Erzählung wird er verurtheilt, und — vierte Scene — schon steht er auf dem Galgen, der rothe Henker mit dem Stricke neben ihm. Da bittet er noch einmal auf der Geige spielen zu dürfen; die Bitte kann nicht abgeschlagen werden, und den Erfolg zeigt uns der Maler: Richter, Jude, Männer, Weiber, Alles tanzt. Da wird die Wahrheit seiner Erzählung erkannt, daß er nämlich den Juden nicht bestohlen, sondern das Geld redlich von ihm erhalten habe. Natürlich wird nun der Jude inquirirt, wo er denn eigentlich das Geld herbekommen. Und richtig zeigt sich, daß er selbst ein Dieb ist und alsbald — Scene sechs — steigt nun er den Galgen hinauf, um an Stelle des armen Knechtes zu baumeln. Dieser aber, mit Vogelrohr und Geige angethan, zieht — Scene sieben — die „Jungfern" grüßend, fröhlich und wohlgemuth zur Stadt hinaus, vom Jubel des Volks geleitet.

Sieben Scenen und, mit Ausnahme der ersten, alle auf dem Marktplatze sich abspielend! Da sehen wir den Juden dreimal, dazu das eine Mal vor der Stadt, macht viermal, den Richter zweimal, den frommen Knecht dreimal und gleichfalls noch einmal vor dem Thore, den Richter und Knecht aber jedesmal in anderer Kleidung, wie sie der Situation angemessen ist. Soll es Einen da nicht gemuthen, als ob wir auf dem Fasching wären, und mehrere machten sich den Scherz, dieselben Personen zu spielen? Aber dann wird doch wenigstens die Gleichheit des Kostüms gewahrt. Hier jedoch wird uns zugemuthet, alle Scenen mit einem Blick zu überschauen und sie doch als nacheinander und auseinander entstehend sich abspielen zu lassen! Und zu welchen Ungeheuerlichkeiten hat der Künstler greifen müssen! Oder wäre es keine Ungeheuerlichkeit uns zuzumuthen, den Richter in seiner Häuslichkeit mit Frau und Kind, mit Tisch und Büchern auf dem Marktplatz zu denken, von dem übrigen Treiben durch eine Stufe und eine kaum halb mannshohe Mauer und ein Paar Blumen=

stöcke getrennt? Oder es für möglich zu halten, daß der Ton der Geige nur von dem tanzenden Juden, nicht aber von dem den Galgen besteigenden Juden gehört wird, daß seine Wirkung sich nur auf einen Theil der Umstehenden erstreckt? Aber freilich, die Andern gehören ja zu der zeitlich folgenden Scene — aber warum sie dann räumlich nebeneinanderzustellen, und nicht lieber aus jeder Scene ein besonderes Bild machen, wie sie es nach Inhalt und Komposition in der That ist? Wozu die Wunderlichkeit, uns den Schein einer figurenreichen Komposition zu geben, uns aber zuzumuthen, sie in ihre Elemente aufzulösen und dadurch als Komposition zu zerstören? Da lasse der Künstler doch lieber die einzig richtige Form für derartige Scenendarstellungen eintreten, den Cyklus, und zwar den von möglichst gleich großen Bildern, durch welche Rücksicht er gezwungen ist, nur die bedeutendsten und für den Fortgang der Gesammthandlung entscheidendsten, somit die inhaltvollsten zu geben.

Wollte nun aber der Künstler dagegen erwiedern, daß dergleichen Darstellungen ungleichzeitiger Handlungen auf gleichem Raum in früheren Zeiten vorgekommen seien, so ist darauf zu sagen, daß wir hier wie in anderen Fällen früheren Zeiten Vieles als Naivetät anrechnen und hingehen lassen, was wir einer zum Bewußtsein und zum Nachdenken gekommenen Zeit als Fehler und Unzuträglichkeit vorwerfen. Weiterhin aber ist zu entgegnen, daß bessere Künstler sicherlich nicht weiter gegangen sind, als neben die im Vordergrund befindliche Hauptscene eine oder allenfalls auch mehrere Nebenscenen in sehr verkleinertem Maßstabe als in der Ferne vor sich gehend und örtlich geschieden darzustellen. In diesem Sinne hat Schwind in Ritter Kurt's Brautfahrt mehrere Scenen in einen Rahmen gebracht, und in dieser Weise könnten wir auf unserem Bilde neben einer Hauptscene auf dem Markte z. B. die in der Ferne, im Walde, an ganz anderem entfernten Orte vor sich gehende Handlung, den im Dornbusch vor dem geigenden Burschen tanzenden Juden gelten lassen. Davon ist aber sehr weit verschieden die nebeneinander tretende Darstellung derselben Personen an demselben Orte in gleicher Größe. Hier tritt offenbar ein innerer Widerspruch des Kunstwerks mit der Natur seiner Kunst zu Tage.

Es ist dies um so mehr zu bedauern, als das Werk nach andern Seiten hin eine treffliche Arbeit ist. Mit tüchtiger Technik und feinem Farbensinn verbindet der Künstler eine treffende Charakteristik. So vergleiche man den Juden vor dem Richter, dann vor dem Galgen tanzend, um so mehr widerstrebend, als er die Erfahrung bereits gemacht hat und die Folgen fürchten muß, und schließlich zum Galgen hinaufsteigend. Welche köstliche Figur ist der tanzende Richter, der sich, mit wonnigem Behagen und dem zierlichsten Schwunge dem ihm aufgezwungenen Vergnügen um so lieber hingiebt, je mehr ihn sonst die Würde des Amtes solcher Profanation fern hält! Und der vagirende Handwerksbursche, dem die tolle Lebenslust aus allen Knopflöchern schlägt. Dazu kommt eine Fülle humoristischer Züge, so bei den tanzenden Personen, die mitten in ihrer Beschäftigung von dem Zauber gepackt werden. Da giebt es spaßiges Unglück mit Wasser, Eiern u. s. w. Ein besonderer Zug ist noch der, daß der Künstler der Pietät gegen Vaterstadt und Freunde schönen Ausdruck gegeben hat. Erinnert doch das eine Renaissancehaus und der Brunnen deutlich genug an unsern Römerberg, und dort am Erker steht des Künstlers verehrter Meister, Steinle, mit der würdigen Hausfrau, der das Töchterchen über die Achsel schaut, vermuthlich — mehr um den „fortwandernden Knecht" als den Juden am Galgen zu sehen. Links im Hintergrund aber steht im kurzen schwarzen Mantel unverkennbar ein Namensvetter des Künstlers, von diesem gar sinnig neben ein Hessenmädchen gestellt — ist doch in erster Linie Hessen Peter Becker's Lieblingsthema. Was hinterließe Ferdinand Becker's Bild für einen schönen wohlthuenden Eindruck, hätte es nicht jenen so leicht zu vermeidenden Kompositionsfehler!

Sammlungen und Ausstellungen.

Kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden. Am 9. Juni wurde in Dresden eine kunstgewerbliche Ausstellung im Kurländerpalais eröffnet. Das vom königlichen Hofe, von der Regierung und einer Anzahl eifriger Kunstfreunde und Sammler bereitwilligst unterstützte Komité, dem es darum zu thun war, einmal zur Anschauung zu bringen, was Sachsen an kunstgewerblichen Arbeiten älterer Zeit, verstreut in Schlössern, Rathhäusern, öffentlichen Anstalten und Privatbesitz aufzuweisen hat, kann mit dem Erfolge seiner Bemühungen wohl zufrieden sein. Wir werden auf Einzelnes später zurückkommen. Die Ausstellung soll zwei Monate dauern.

Vermischte Nachrichten.

F. A. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** In der Sitzung vom 1. Juni legte der Vorsitzende Herr Curtius der Gesellschaft als neu erschienene Schriften vor: das Festprogramm des Wagner'schen Kunstinstituts in Würzburg, enthaltend ein Vasenbild des Brygos und eine die ganze Thätigkeit dieses Malers umfassende Abhandlung von Urlichs; ferner Blümner's Technologie der Gewerbe und Künste des Alterthums I, 2; den zweiten Bericht des Dr. Hirschfeld über seine Reise in Kleinasien; L. von Sybel über Schliemann's Troja; die epirotischen Studien des Molossers Zotos. Hieran schlossen sich Mittheilungen aus Briefen des Herrn Inspektor Kaupert vom großen Generalstabe, der Herren Dr. Weil und Robert über den Fortgang der deutschen Arbeiten in Athen, über die Ausgrabungen am Dipylon, die Auffindung spätantiker Gebäudereste mit Malereien und alterthümlicher Grabsteine daselbst, endlich einer ehernen Poseidonsstatue mit Inschrift aus Chalkis. Herr Trendelenburg gab sodann ein ausführlicheres Referat über die vor Kurzem erschienene neue Ausgabe der Bruchstücke des capitolinischen Stadtplans (Forma urbis Romae XIV regionum) von H. Jordan, der ersten, in welcher dieses einzige gerettete Original antiker Kartographie in einer seiner Bedeu-

tung und den Anforderungen der Wissenschaft entsprechenden Gestalt erscheint. Nach einer kurzen Besprechung der Anordnung und Ausführung der 37 Steindrucktafeln und einem Ueberblick über den reichen Inhalt der 70 Folioseiten Text, der ein längeres Verweilen bei den vielen interessanten Problemen unmöglich machte, ging der Ref. des Näheren nur auf die wichtige Frage nach der Orientirung des Planes ein. Jordan hält trotz der vom Ref. in einem Aufsatze in der Archäol. Zeitschrift geltend gemachten Bedenken an der Südorientirung fest, wenngleich die Zuversicht, mit der er sie früher vertheidigte, erschüttert, und er zu der mißlichen Annahme gezwungen ist, in Anordnung grade der wichtigsten Stücke des Forums sei von dem Planverfertiger ein Fehler von nicht weniger als einem halben rechten Winkel gemacht worden. Um soviel seien diese Stücke zu weit nach Osten gewendet. So kommt Jordan der vom Ref. angenommenen und begründeten Ostorientirung auf halbem Wege entgegen. Daß er dieser nicht voll beistimmt, dazu bewegen ihn die Grundrisse des Marcellustheaters, der Septa Julia und der angeblichen Via nova, deren Inschriften nach seiner Meinung der Ostorientirung widerstreben. Ref. machte dagegen geltend, daß die Lage gerade dieser Stücke eine viel zu unsichere sei, als daß man ihnen zu Liebe die aus den sicher bestimmbaren Stücken unzweifelhaft sich ergebende Ostorientirung aufgeben dürfte, und wies darauf hin, wie die von Jordan neu eingeordneten Stücke seine früher geäußerte Vermuthung bestätigten, die Via sacra sei, wie sie der Decumanus des Stadttemplums war, so auch die vertikale Richtungslinie des Planes gewesen. Dieser Orientirung fügen sich nicht nur die sicher bestimmbaren Stücke ohne Ausnahme, auch die übrigen ordnen sich ihr zwanglos ein. Zum Schlusse legte Ref. eine Durchzeichnung zweier Fragmente (Taf. VII, 37 und XIV, 86) vor, deren Zusammengehörigkeit von allen Herausgebern und auch von Jordan verkannt ist. Das Aneinanderlegen beider Stücke zeigt, daß der Rest eines Bogens bei XIV, 86 nicht, wie Jordan meint, Zeichen eines Gewölbes, sondern das obere Stück eines G ist, mit welchem AVGG schloß. Diese und andere Gegenbemerkungen, zu welchen die Ausführungen Jordan's Anlaß geben, beeinträchtigten indessen nicht den Dank und die Anerkennung, welche die Alterthumswissenschaft dem Herausgeber für sein mühevolles Werk, ein Denkmal ausdauernden Fleißes, gewissenhafter Genauigkeit und ausgebreiteter Gelehrsamkeit, schuldet. — Herr Sallet legte Fragmente einer in Cervetri gefundenen großen rothfigurigen Vase vor, welche im hohen Stil die durch Beischriften bezeichneten sitzenden und libirenden Götter Zeus und Poseidon, welchen Nike einschenkt, darstellt. Das Alphabet der Inschriften — besonders das selten in dieser Gestalt vorkommende Delta — sowie der Fundort und der Stil scheinen auf den berühmten Vasenmaler Duris zu deuten. Ferner besprach derselbe einige interessante Münzen, die einem Funde aus der Nähe von Messina entstammen. Es sind dort alte Münzen von Rhegion und Messana mit samischen Typen, sowie zwei uralte Münzen von Samos selbst vorgekommen, also Münzen der Mutterstadt und der Kolonien in einem Funde. Im Anschlusse an den Vortrag wurde das letzte Heft des Bandes II der Zeitschrift für Numismatik vorgelegt. — Herr Mommsen gab eine vorläufige Mittheilung über die große, nicht weniger als 444 verschiedene Stempel umfassende Sammlung askulanischer Schleuderbleie, welche aus dem Besitze der Herren Rolein und Feuardent kürzlich in den des Berliner Museums übergegangen ist und seitdem behufs Aufstellung eines Kataloges in den Händen des Herrn Zangemeister sich befindet. Er fügte hinzu, daß kürzlich Herr Bergk (Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden, H. 55 u. 56, S. 66 ff.) auf Grund der Veröffentlichung eines Theiles dieser Bleie durch Herrn E. Desjardins diese Sammlung als das Produkt einer Fabrik für falsche Schleudergeschosse bezeichnet habe, die Untersuchung der Originale aber habe dieses mit großer Sicherheit vorgetragene Verdammungsurtheil widerlegt. Allerdings habe Desjardins seiner Gewohnheit gemäß, namentlich bei den zweimal gestempelten Stücken die älteren Stempel arg interpolirt; wie denn z. B. auf seiner angeblich mit 3 Marken versehenen No. 105 die Inschrift PISON schlechthin erfunden sei. Auch blieben, von diesen Irrthümern und Fälschungen abgesehen, schwierige Probleme genug, deren historische Erklärung zur Zeit nicht gelungen sei und vielleicht nie gelingen werde. Aber die Buchstaben zeigten durchaus die prächtigen Formen der republikanischen Zeit und eine nicht schablonenhafte, sondern völlig freie Behandlung; 5—700 Stempel und 300 Gußformen in paläographischer und künstlerischer Vollendung dieser Art herzustellen, sei schlechthin unmöglich. Auch Einzelheiten bestätigten dies; z. B. das Geschoß, auf dem Herr Desjardins operor las, Herr Bergk optera (welches soviel heißen soll, wie observa) zeigt auf diesen Exemplaren die deutliche Aufschrift opterga, die kein Fälscher ersinden konnte. Die von Herrn Bergk an die französischen Epigraphiker gerichtete Aufforderung, nach Kräften dazu beizutragen, die Wahrheit zur Geltung zu bringen, sei durch diesen Ankauf unseres Museums auf die deutschen Inschriftenkenner übergegangen und würden diese der Aufforderung nachzukommen, nicht verfehlen. Schließlich hob er das ehrenhafte Verhalten der Herren Rolein und Feuardent hervor, welche auf die Mittheilung, daß Zweifel gegen die Echtheit der Bleie laut geworden seien, sofort erklärten, daß, falls dieselben nicht bei näherer Untersuchung gehoben werden sollten, sie die ganze Sammlung jederzeit zurücknehmen würden.

‡‡ **Demolirung der Nürnberger Stadtmauern.** In Nr. 120 der „Nürnberger Stadtzeitung" wird mitgetheilt, daß die städtische Baukommission die Absicht habe, die vielbesprochene, in historischer wie künstlerischer Beziehung gleich werthvolle Stadtmauer Nürnbergs mit Ausnahme der kurzen Strecke „vom Thiergärtnerthor um die Burg bis zum Maxthor" gänzlich zu beseitigen. Nur die vier großen runden Thorthürme sollen vorerst noch stehen bleiben. Unsere schlimmsten Befürchtungen scheinen sich also zu bestätigen.

‡‡ **Ausgrabungen in Olympia.** Der deutsche Reichs-Anzeiger publicirt in seiner Nr. 126 den zwischen den Kaiserlich Deutschen und der Königl. Griechischen Regierung abgeschlossenen und nun vollgültig gewordenen „Vertrag wegen Ausführung von archäologischen Ausgrabungen auf dem Boden des alten Olympia."

Zeitschriften.

The Academy. No. 163. 164.

The Royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti. (Forts.) — Neal Solly, Memoir of the life of William Müller, von Fr. Wedmore. — The black and white exhibition, von W. M. Rossetti. — Etruscan antiquities. — Tarquinii and Caere, von C. J. Hemans. — Art sales.

L'Art. No. 25. 26.

Les dessins de W. Blake, von Comyns Carr. — Le palais des ducs d'Urbino, von Graf Pompéo Gherardi. — Le salon de 1875, VIII. IX., von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La céramique à l'exposition de Blois, von A. Dubouché. — La sculpture égyptienne, von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Jacques Bailly 1634—1679, von J. J. Guiffrey. — La danse des morts du Locle, von A. Jubinal. (Mit Abbild.) — L'exposition de la „Royal Academy" des beaux-arts de Londres, von Ch. Yriarte. — 4 Kunstbeilagen.

Gewerbehalle. 7. Heft.

Ueber Holzarbeiten des Mittelalters und der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung der Sitzmöbel, von F. Ewerbeck. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Wandfüllung, Schreibtisch, Schränkchen, Geldschrank, Grabmal, Abendmahlsgeräthe, Ebenholzrahme, Schreibzeug, Schmuck.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 5.

Buntglasirte Thonwaaren des 15.—18. Jahrh. im germ. Museum, von A. Essenwein. (Forts. Mit Abbild.) — Zur Darstellung der „heiligen Familie", von F. Romer. — Urkundliche Beiträge zur Künstlergeschichte Schlesien's, von Wernicke. (Forts.)

Christliches Kunstblatt. No. 6.

Fürstliche Traubibel, von Meurer. (Mit Abbild.) — Erinnerung an Cornelius. — Ueber die Altersbestimmung kleinerer Kirchenbauten, von O. Fischer.

Kunst u. Gewerbe. No. 26.

Geschichte der königl. Glasmalereianstalt in München, von Stockbauer. (Schluss.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

9. Juli



Nr. 39.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon.

III.

Gehen wir nun zu den merkwürdigsten Erscheinungen der geschichtlichen Malerei über! Ein Bild von W. A. Gerson stellt „Deutsche Ordensritter in Polen" — eine Episode aus einer Plünderung dar. Die Stadt, wahrscheinlich Jaroslaw oder Krakau, geht im düsteren Hintergrunde in Flammen auf. Im Vordergrunde des Gemäldes theilen sich zwei Ritter in die Beute. Der Eine, hoch zu Roß, schiebt mit dem Lächeln befriedigter Gier Juwelen und funkelnde Ketten in seinen Sattel, ein anderer Ritter, mit dem Kreuze auf der Brust geschmückt, das blanke Schwert in der Rechten haltend, tritt auf eine Leiche und reißt ein verzweifelt ringendes Weib mit sich. Das schelmische Gesicht des Ritters zu Pferde giebt dem Gemälde einen beinahe karrikaturähnlichen Anstrich. Der Maler, ein geborener Pole, der in Warschau wohnt, hat sich offenbar einen Wucherer aus seiner nächsten Umgebung zum Modell genommen. Es ist ganz das Gesicht eines polnischen Juden, der in seiner Bude seelenvergnügt die funkelnden Gegenstände eines vortheilhaften Geschäftes abwiegt; man denke sich nun einen solchen Kopf aus dem goldverzierten stählernen Helm eines deutschen Ritters hervorlugend. Vielleicht handelte es sich in der Absicht des Malers um eine verspätete Satire gegen die raubsüchtigen Eroberer seines Vaterlandes. Es ist aber zu befürchten, daß die Satire nicht richtig aufgefaßt wird und man sich begnügt zu finden, daß dieser Studienkopf schlecht gewählt wurde. Der andere Ritter dagegen ist eine prächtige Gestalt; es hätte sich hier zu einem dankbaren Kontraste zwischen dem Juwelendiebe und dem Frauenräuber Anlaß geboten. Aber dergleichen liegt nicht in der Auffassung der Schule, welcher Herr Gerson angehört. Trösten wir uns mit der Betrachtung der mit vieler Sorgfalt gemalten historischen Tracht der deutschen Ordensritter!

P. P. Léon Glaize, der Sohn des berühmten Malers dieses Namens, ließ sich von Plutarch inspiriren. Wie dieser Geschichtsschreiber erzählt, versammelten sich nach der Verjagung des Tarquinius mehrere römische junge Leute und leisteten den Schwur, das Königshaus wieder zurückzurufen. Um sich durch einen Akt fürchterlicher Symbolik gegenseitig zu binden, schlachteten die Verschworenen einen Menschen ab und tranken sein Blut aus einem Becher in die Runde. Die Darstellung dieser schrecklichen Scene hätte den Pinsel eines Regnault reizen sollen. Nur die ganze Furia, mit welcher dieser Künstler ausgestattet war, und der Farbenreichthum, über welchen er verfügte, hätten der Scene das prosaisch Widerliche benommen, hätten den Auftritt in eine dämonisch phantastische Sphäre versetzt, und dadurch leisen Schauer erzeugt, während uns das Bild des Klassikers Glaize einen gewissen Ekel einflößt. Das Opfer liegt mit durchschnittener Kehle auf einer Holzbank, das Blut rieselt röthlich schwarz aus der klaffenden Wunde in ein thönern Becken. Die Kumpane reichen einander den Becher, der auch auswendig die Spuren seines Inhalts verräth; acht bis zehn Gestalten wohnen dem fürchterlichen Akte bei, aber mit Ausnahme von einer oder zwei sind sie alle wie aus Holz geschnitzt, nur der Eine, zu dessen Füßen das blutige Messer liegt, —

wahrscheinlich hat er den Todesstoß versetzt, — zeigt in gelungener Weise die Merkmale eines unerschütterlichen konzentrirten Fanatismus auf seinem Gesichte. Der Auftritt spielt in einem unterirdischen Gemache, wie es sich für Verschworene, die ihr Gewerbe achten, ziemt. Die Genauigkeit, mit der die Dekoration der Oertlichkeit ausgeführt ist: die Vasen, Geräthe und die metallenen Götzenbilder, welchen das Blut geopfert wird, lassen uns in dem Maler den Neogriechen erkennen, der mit fünf bis sechs anderen Kollegen, die man zu dieser Gruppe rechnet, durch Forschungen an Ort und Stelle und gewissenhaftes Studium das Alterthum bis in's Detail malt, wie es dereinst existirt.

Zwei andere römische Bilder ziehen unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich. Der Cäsar von A. Yvon und die Lagerstätte der Barbaren in einer römischen Villa. Das erste Bild ist eine ergreifende Perhorrescirung des Eroberungsgeistes und der entfesselten Kriegsfurie. Der römische Feldherr, den Purpurmantel um die Hüfte, den Lorbeerkranz um die Schläfe reitet mit düsterer Miene über einen Haufen von verstümmelten Leichen hinweg. Ringende Weiber, sterbende, mit Verzweiflung erfüllte Greise umgeben den Triumphator, der hinter sich durch Stricke, die an den Schweif seines Schimmels befestigt sind, Vertreter der verschiedenen eroberten Völker, darunter auch einen Barden mit seiner Lyra, als Gefangene einherschleppt. Die Kriegsfurie in einem schwarzen Flor gehüllt, die brennende Fackel in der Hand schwebt über Cäsar und deutet auf eine gebrochene Säule, welche die Inschrift „Patria" führt, und an der sich noch einige Verzweifelte zu klammern versuchen, wie untersinkende Schiffbrüchige an einen Strohhalm. Man muß zweimal im Katalog nachsehen, daß es sich hier um Cäsar und nicht um Nero handelt; denn bis jetzt war man auf dem Gebiete der Malerei wirklich mehr an Apotheosen des Feldherrn, als an solche wenig günstige Darstellungen gewöhnt. Um den Unterschied wahrzunehmen, kann man sich auf die Gesichtszüge Cäsar's nicht verlassen; denn Herr Yvon wollte offenbar kein Porträt malen, das Gesicht seines Cäsar ist das erste beste, das dem Maler unter die Augen fiel und für den Lorbeerkranz halb und halb passend schien. Die schwebende Furie hat einige Verwandtschaft mit der Rachegöttin in Prudhon's bekannter „Verfolgung Kains." — Die Lagerstätte der Barbaren ist eine Scene aus den Invasionen, die dem Sturze der römischen Weltmacht vorausgingen. Ein Trupp Gothen hat sich des Landhauses eines vornehmen Römers bemächtigt, die Plünderung ist eben perfekt geworden. Die Beute liegt in riesigen Haufen unter der Laube im Atrium aufgespeichert, und während die Pferde ungeduldig stampfen, sitzen drei Barbarenführer vor einer reich besetzten Tafel. Soldaten schleppen zur Thüre mit Püffen und Schlagen einen ganz in Blau angezogenen Insassen der Villa, vielleicht den Besitzer, dem ein junges Mädchen, seine Tochter, mit Thränen folgen muß. Offenbar werden beide den Zechenden zugeführt, die mit behaglicher Neugierde der Erscheinung entgegensehen. Am Gelände der Villa, von wo aus man eine herrliche Ansicht auf die reizende, mit ähnlichen weißen Villen besäete Landschaft entdeckt, stehen in malerischen Gruppen die Plünderer. Die einen messen reiche Stoffe ab und andere trinken hohnsprechend dieser reichen, von ihnen eroberten Gegend Prosit. Dieses Bild hat bei allen seinen unbestreitbaren Vorzügen einen Mangel — es ist zu modern. Nicht nur muß dies von der Architektur der Häuser, vom Arrangement der Tafel behauptet werden, auch die Figuren dieser Hunnen oder Gothen trifft man — in anderen Kleidern — an jeder Straßenecke. Dies gilt besonders von den drei Chefs, welche den Mittelpunkt des Gemäldes bilden und auch die Hauptgruppe auf demselben sind. Da ist ein kräftiger, strammer Rottenchef, den einen Theil seines Körpers entblößt, welcher absolut einem Herkules ähnlich sieht, wie die jetzt eben florirenden Dorfkirchweihfeste ihn uns präsentiren. Der zweite Barbar, mit einer Bärenhaut auf dem Rücken, die Füße ebenfalls in Fell gewickelt, hat das Aussehen eines intelligenteren Bankiers, der für einen Maskenball eine ziemlich ernste Charaktermaske angelegt hat. Dieser Vollbart kann nur von einem Friseur des Boulevard des Italiens so regelrecht gestutzt worden sein, und die Glatze hat auch wenig, sehr wenig Antikes. Es ist doch merkwürdig, wie häufig Künstler, die sich mit der Behandlung des Alterthums abgeben, den inneren Kern desselben durchaus nicht spüren und oft so grobe Verstöße sich zu Schulden kommen lassen, daß man glauben könnte, es fehle ihnen an der allernothwendigsten Wissenschaft. In dieser Beziehung hat die Schule der Neogriechen unter der Führung Gérome's einige ersprießliche Dienste geleistet. Die Schüler suchten den Meister nachzuahmen, der sich an Ort und Stelle eine Kenntniß geholt hatte, die ihn, den Maler, fast zum Fachgelehrten machte.

Viel exalter in historischer Beziehung ist das Bild von H. de Callias, „die byzantinische Märthyrerin". Auf Befehl einer Kaiserin des Orients wird eine vornehme junge Dame, welche christliche Heiligenbilder bei sich bewahrt hatte, in den Hebros gestürzt. Die Kaiserin selbst wohnt dem gräulichen Akte bei. Ihr Gesicht, der bildschöne griechische Typus ganz leise gebräunt, wird durch das Zusammenzucken gebieterischer und boshafter Wallungen verfinstert — und doch fühlt man, daß in ihrem Innern die weibliche Empfindung sich regt für das unglückliche Opfer, das zum letzten Male und vergebens Verzeihung erfleht. Wäre es ein junger Mann, so ließe sich das Herz vielleicht erweichen,

aber Weiber sind unter sich immer grausamer, namentlich wenn sie jung und schön sind!

Eine glückliche Anwendung der Gesetze des Kontrastes finden wir in diesem Bilde zwischen den beiden Weibern. Die herrische Monarchin ist in die reichsten Stoffe des Orients gehüllt, Kleid und Tunika von tadellosem Schnitte. Dicke Perlenschnüre winden sich um ihren schlanken Hals und Edelsteine funkeln an ihren Ohren; eine goldene, reich mit Juwelen besetzte Krone ziert das Haupt, und erhebt sich zackig aus dem perlenschwarzen Haar. Die Hand, welche die gebieterische Bewegung macht, die Unglückliche ohne Gnade in den Strom zu stürzen, ist mit Ringen bedeckt, so daß die Kaiserin das dreifache Gemisch byzantischer Eleganz, griechischer Schönheit und orientalischer Grausamkeit vereinigt. Das Opfer dagegen ist nackt, ihr bildschöner, milchweißer Körper ruht auf einem Lager von Schnee. Zwei rohe Sklaven mit gebranntem Gesichte haben das arme Geschöpf, der eine beim Kopf, der andere bei den Füßen gefaßt, und schleudern damit nach rechts und links, ehe sie die Bürde in die Fluth hinabstürzen. Um die zarten Füße ist ein derber Strick geschlungen, um zu zeigen, daß die Unglückliche auf keine Rettung rechnen darf. Das Gesicht, ebenso sanft, wie jenes der Kaiserin hart im Ausdruck, athmet stumme Ergebung in das Schicksal, nur die Augen richten sich mit melancholischen Vorwürfen gegen den blauen Himmel und das schöne Gestade, welches die Gerichtete verlassen muß. Die Henker selbst scheinen gerührt.

Wenn wir von dem römischen Alterthum auf den antiken Orient übergehen, so finden wir vor Allem das Preisbild von Fern. Cormon, dem Sohn des bekannten Theaterdichters, welcher den neugegründeten Prix du Salon errang. Wie Herr Cormon zu dieser Auszeichnung gelangt ist, auf was für eine Weise die Vorzüge seines Bildes sich den andern gegenüber so hervorragend zeigten, ist ein Geheimniß. Man muß jedenfalls das Gemälde zuerst studiren, und behufs Wahrnehmung der Vorzüge, welche die Auszeichnung rechtfertigen, eine Entdeckungsreise antreten, was gerade nicht sein sollte, da der Prix du Salon dem Bilde zukommt, welches am meisten à première vue als über die übrigen erhaben anerkannt wird. Der Katalog bezeichnet das gekrönte Werk als „Tod des Ravana" und fügt die kurze Explikation hinzu: „Die Favoritin und die übrigen Weiber des Königs von Lanka finden seine Leiche auf dem Schlachtfelde." Es ist in der That eine Wahlstatt mit einer fürchterlichen Auswahl von Leichen und einem Knäuel halbnackter blutender Körper. Ravana, aus zehn Wunden blutend, liegt starr da und ist, nach der Körperfarbe zu urtheilen, der Verwesung ziemlich nahe. Die Verzweiflung der Favoritinnen inmitten dieser Cadaveratmosphäre, angesichts des Geliebten, drückt sich auf verschiedene Weise aus. Zwei der Damen, die zartesten, sind einfach in Ohnmacht gefallen und liegen über der Leiche in der malerischen Situation eines griechischen Kreuzes übereinander. Eine andere resolutere Favoritin hebt den Verblichenen bei seinem Haupte empor, eine Schwarze saugt fast an dem Blute, welches er aus einer Fußwunde verliert. Andere „Favoritinnen" wieder haben nicht den Muth gehabt, den Leichengang bis zu dem starren Cadaver fortzusetzen und werden in den Armen ihrer Mägde ohnmächtig. Eine im Hintergrunde lichterloh brennende Stadt breitet eine unheimliche Röthe über die Wahlstatt aus. Glücklicherweise brennt die arme Stadt zusammen, sonst würde auf dem Bilde des Herrn Cormon gar nichts zu sehen gewesen sein, und die mit einer Dosis guter Absichten versehenen Herren Preisrichter hätten eine starke Loupe requiriren müssen, um ihr wohlwollendes Urtheil zu begründen.

Eine gelungene Leistung ist das Bild des jungen Mélingue, eines Sohnes des jüngst verstorbenen Schauspielers. Die Episode datirt aus der Zeit der heiligen Liga. König Heinrich III. wird von den Führern der „heiligen Union" aus seiner Hauptstadt verjagt. Mit einigen Getreuen flüchtet der „vilain Herode" (Anagramm von Henri de Valois) auf die Höhen von St. Cloud. Er wendet sich, wie l'Estoile erzählt, der rebellischen Stadt zu und schwört, nur durch die Bresche in dieselbe zurückzukehren. Heinrich und sein Gefolge galoppiren nicht ohne Hindernisse durch die Rebstöcke von Surène sauren Andenkens. Die Flucht muß ein wenig überstürzt gewesen sein. Der Kardinal da im Scharlachkleide hatte keine Zeit, sich ein Pferd satteln zu lassen; er sitzt auf dem bloßen Rücken, und ein Strick dient ihm als höchst primitiver Zügel. Auch das Equipement anderer Herren vom Gefolge zeigt manche Mängel. König Heinrich, der gegen Paris, dessen Thürme man im Hintergrunde sieht, die Faust ballt, ist porträtähnlich dargestellt. Der spitzige Kopf, die nervösen Züge, der Ziegenbart, die winzig kleinen leuchtenden Augen des letzten Valois sind das Ergebniß genauer historischer Beobachtung. Die platte Gleichgültigkeit der Umstehenden kontrastirt stark mit dem zornigen Gesichtsausdrucke des Königs, dem man ohne Mühe einen fürchterlichen Racheschwur in den Mund legt. Herr Mélingue hat auch ein gutes Stück eines Landschaftsmalers in sich; wer die reizende Anhöhe zwischen Surène und Montretout einmal kennen gelernt, wird sie hier sicher in ihrer liebenswürdigsten Form mit Genugthuung wiederfinden.

Das Militärkostüm aus Ludwig des XIII. Zeiten wurde von den Malern stets mit Vorliebe als ein dankbarer Stoff behandelt. Wir sehen jedoch diesmal nicht viele solcher Gemälde aus der Mousquetairezeit. Mit einiger Mühe finden wir eine Episode aus Richelieu's

Expedition gegen die Insel Ré, welche den ganzen buntfarbigen Generalstab des gefürchteten Kardinals uns um das Wachtfeuer gruppirt zeigt, während die Flotte, alle Segel ausgespannt, im Hafen kreuzt.

Paul d'Abrest.

Korrespondenz.

Kassel, 20. Juni.

In den Kunstkreisen unserer Stadt beschäftigt man sich seit einiger Zeit lebhaft mit der sich leider immer noch hinschleppenden Reorganisation unserer Akademie der bildenden Künste und hofft, diese Frage in Kürze ihrer Lösung um einen Schritt näher gebracht zu sehen. Wie dringend letztere zu wünschen, wurde bereits in einem früheren Bericht angedeutet. Aber nicht nur der Lehrkörper selbst bedarf mehrfacher Ergänzungen (und dies um so mehr, als unser Altmeister, Prof. Fr. Müller, demnächst in den wohlverdienten Ruhestand übergehen wird), sondern vor allem ist auch die äußere Lokalfrage in's Auge zu fassen. In dieser Hinsicht ist der Zustand unserer Akademie geradezu ein unwürdiger und unhaltbarer. Ursprünglich in einem der schönsten, zur Gemäldegalerie gehörigen Gebäude der herrlich gelegenen Bellevue befindlich, mußte sich die Akademie, einst der Ruhm der Stadt Kassel, seit den Tagen der französischen Fremdherrschaft gefallen lassen, aus einem Miethlokal in das andere zu wandern. Endlich unter preußischem Regime trat wenigstens insofern eine Verbesserung ein, als die Malerateliers in ein anderes Lokal verlegt werden konnten, während die Bildhauerschule und die Zeichensäle in dem alten, durchaus ungenügenden Gebäude verbleiben mußten, wo sie, eingeklemmt zwischen Schlosserwerkstätten und den Klassen einer Elementarschule, auf die denkbar ungünstigste Weise placirt sind. Aber auch für die Malerklassen reichen die Lokalitäten in dem neuen Gebäude — einem ehemaligen Wachthaus! — nicht aus, ganz abgesehen von den Nachtheilen, welche an sich die Trennung der Klassen mit sich bringt. So hat z. B. Prof. Bromeis weder für sich, noch für seine Schüler den nöthigen Raum, sodaß letztere nur in sehr beschränkter Anzahl zugelassen werden können. Dasselbe gilt von dem Atelier und der Bildhauerschule Prof. Hassenpflug's im alten Haus. Es kommt hier aber noch der Uebelstand hinzu, daß Fußböden und Wände des Gebäudes durch das vereinigte Getöse der im Parterre gelegenen Schlosserwerkstätten und der Schuljugend im oberen Stockwerk in ein fortwährendes Vibriren versetzt werden, sodaß an ein ruhiges Schaffen mit sicherer Hand nicht zu denken ist. Also nach allen Seiten hin ein höchst kläglicher Zustand, dem so bald als möglich abgeholfen werden muß. Es kann dies aber um so eher geschehen, als es für's Erste nicht einmal eines Neubaues bedarf, sondern Gelegenheit geboten ist, mit Aufwendung sehr geringer Mittel die geeigneten Lokalitäten hier zu gewinnen.

Es ist zu hoffen, daß man in Berlin, wo ja in neuerer Zeit so großartige Mittel für Kunstzwecke bewilligt wurden, gern die Hand bieten werde, um auch den in den Provinzen und namentlich bei uns sich herausstellenden Bedürfnissen möglichst abzuhelfen. Unser Land und Volk hat im Jahre 1866 beim Uebergang in die neuen politischen Verhältnisse, anderen und, wie uns scheint, mehr begünstigten Annektirten gegenüber, eine so große Vertrauensseligkeit an den Tag gelegt, daß man billiger Weise erwarten darf, die vitalsten Interessen unserer unter dem alten Regime verkümmerten Stadt, zu denen auch die der Kunst zählen, gebührend berücksichtigt zu sehen. Eine Reorganisation und Erweiterung unserer Akademie in ihren inneren und äußeren Verhältnissen, nach einem umfassenden Plan und großen Prinzip — denn nur mit einem solchen kann uns geholfen werden, nicht mit Halbheiten, deren wir nach allen Richtungen hin schon zur Genüge hier haben — würde in der gesammten Kunstwelt mit Freuden begrüßt werden. Wie schon früher bemerkt wurde, sind nicht nur einige der hervorragendsten Künstler, sondern auch eine große Anzahl von Kunsteleven auf der Stelle bereit, hierher zu übersiedeln, in eine Stadt, die ihnen durch bedeutende Kunst- und Naturschätze wie durch ihre Lage inmitten Deutschlands die größten Vortheile bietet. Ja die Vorliebe für Kassel ist in den Kreisen der Künstler eine so große, daß man nur für die nöthigen Ateliers zu sorgen brauchte, um viele derselben zu bewegen, sich aus freien Stücken hier niederzulassen. In dieser Beziehung könnte auch die Stadt selbst aus eigenen Mitteln das Ihrige thun, leider aber hat man hier noch nicht das nöthige Verständniß für die großen wirthschaftlichen Vortheile einer erweiterten Kunstpflege. Auch hier ist im Lauf der letzten Jahre viel gebaut worden und mehr als im Interesse des guten Geschmacks zu wünschen gewesen wäre, — an die Errichtung von Ateliers haben aber weder die Stadtbehörden, noch Privatbauunternehmer im Entferntesten gedacht.

Auch in Betreff der Entwickelung unserer kunstgewerblichen Verhältnisse, die gleichfalls eines bedeutenden Aufschwungs fähig wären, macht sich der Indifferentismus unserer Bevölkerung noch vielfach in störender Weise geltend. Bei Gründung unserer neuen Gewerbehalle, in welcher auch jene Zweige die gebührende Vertretung finden sollen, und für welche jetzt ein neues, leider, wie uns scheint, etwas zu kleines Gebäude aufgeführt wird, betheiligte sich die Regierung in bereitwilligster Weise durch eine namhafte finanzielle Unterstützung, die auch ferner als jährlicher Zuschuß zu den Kosten in Aussicht gestellt wurde, sobald von Seite

unserer Gewerbtreibenden der gleiche Betrag aufgebracht würde. Allein es hat sich bis jetzt wenig Entgegenkommen von dieser Seite gezeigt, und so ist zu befürchten, daß auch von der anderen die Subvention wieder eingestellt werde. In früheren Zeiten wurde lebhaft Klage darüber geführt, daß aller gewerblicher Aufschwung gewaltsam hier niedergehalten werde; jetzt, wo freies Feld zu freier Thätigkeit geboten ist, wissen wir die gute Gelegenheit nicht zu benutzen. Mit den kunstgewerblichen Sammlungen der Gewerbehalle wurde bereits ein guter Anfang gemacht. Mit Leichtigkeit könnten dieselben durch zahlreiche, noch zerstreut und im Verborgenen bei uns befindliche Werke dieser Richtung, sowie durch Anschaffung musterhafter Reproduktionen vervollständigt und zu einer kunstgewerblichen Vorbildersammlung ersten Ranges erhoben werden, als welche sie zugleich eine werthvolle Ergänzung in den gleichfalls noch ungehobenen kunstgewerblichen Schätzen unserer öffentlichen Sammlungen finden würden. Eine damit in Verbindung zu setzende Kunstgewerbeschule, zu welcher die besten Anfänge gegeben sind, würde alsdann die weiteren Mittel und Wege zu nutzbringender Verwerthung jener Sammlungen geben. Zu alle dem aber mangelt es hier noch an Einsicht, Organisation und Unternehmungsgeist, und dieses hinzuzubringen läßt sich leider auch die hiesige Presse, bis auf wenige Ausnahmen, wenig angelegen sein. Niemals wird die Stadt Kassel durch Handel oder Fabrikthätigkeit allein einen höheren Aufschwung nehmen, wohl aber hat dieselbe alle Bedingungen dazu, eine Stätte der Kunst und somit auch Fremdenstadt zu werden. Die Zeit wird aber kommen, wo die Nationalökonomie auch mit der Kunst als einem volkswirthschaftlichen Faktor zu rechnen haben wird, womit der idealen Bedeutung der Kunst kein Abbruch geschieht. Man sage nicht, diese finde hier keinen Boden in der Bevölkerung selbst. Allerdings ist der Indifferentismus den bildenden Künsten gegenüber ziemlich groß — und wie könnte es anders sein, nachdem er Generationen hindurch systematisch groß gezogen wurde — aber wie wenig es an Empfänglichkeit und Talent auch in unserem Volksstamme fehlt, zeigen z. B. die durchaus befriedigenden, zum Theil sogar hervorragenden Leistungen unserer stark besuchten Zeichenschulen. Das Talent ist überall vorhanden im deutschen Volk, aber es bedarf der Bildung und diese ist ihm noch niemals in umfassender Weise gewährt worden. **G. Wittmer.**

Kunstliteratur.

* **Schnaase's achter Band.** Die von uns ausgesprochene Vermuthung, daß sich in Schnaase's literarischem Nachlasse das Manuskript zum 8. Bande seiner Kunstgeschichte druckfertig vorfinden werde, findet wenigstens zum großen Theil ihre Bestätigung. Herr Dr. Eisenmann in München, mit welchem der Verewigte im letzten Jahre über die Herausgabe des Bandes korrespondirte, hatte die Freundlichkeit, uns aus den Briefen Schnaase's folgende Stellen mitzutheilen. In einem Briefe vom 25. Januar 1874 heißt es: „Es handelt sich um den VIII. Band meines Werkes, welcher „die Anfänge der neueren Kunst, d. h. die Kunst des fünf„zehnten Jahrhunderts enthalten soll. Ein bedeutender Theil „des Inhalts ist bereits vollständig vor etwa drei Jahren „von mir ausgearbeitet und zwar enthält derselbe folgende „Kapitel:

I. **Buch:** Historische Einleitung.
1. Kap.: Kirchlich-politische Gestaltung des Abendlandes.
2. Kap.: Geistige Richtung und Charakterbildung des 15. Jahrhunderts.
3. Kap.: Sitten, Gebräuche, Literatur.
4. Kap.: Die Kunst unter den Völkern nördlich der Alpen.

II. **Buch:** Die flandrische Malerschule.
1. Kap.: Hubert und Johann van Eyck.
2. Kap.: Roger van der Weyden und Zeitgenossen.
3. Kap.: Dirk Bouts, Memling und andere flandrische Maler des 15. Jahrh. vor Quentin Massys.

„Fast vollständig ausgearbeitet ist auch ein Kapitel über „die französische Malerei des 15. Jahrh., dagegen existirt „die Geschichte der deutschen Malerei dieses Jahrhunderts „nur in einer Ausarbeitung aus sehr früher Zeit, obgleich „mit einigen später eingetragenen Korrekturen. Wenn meine „Kräfte und Zeit ausreichten, würde ich diesen Abschnitten „noch einen über die Plastik und Architektur der nordischen „Länder, besonders Deutschlands und Frankreichs, sowie „über die Kunstgestaltung in England und Spanien, und „endlich einen einleitenden Artikel über die italienische Re„naissance hinzugefügt haben. Die Darstellung der flan„drischen sowohl, wie der deutschen Kunst sollte nur bis an „die Grenze des 16. Jahrh. gehen und mithin Dürer eben„sowohl, wie Massys ausschließen. Dagegen habe ich Ger„hard David, da er noch mehr innerhalb der Richtung „des 15. Jahrh. bleibt, schon in dem 3. Kap. neben Mem„ling behandelt. Meine jetzige Schwäche und Krankheit ver„bietet mir die volle Ausführung dieses Planes. Ich würde „indessen dem Kapitel über die italienische Renaissance noch „eine Bemerkung hinzugefügt haben, welche die Gründe „wenigstens andeutete, weshalb die nordischen Künstler des „16. Jahrh., die deutschen sowohl wie die französischen, auf „Italien zurückgriffen." Schon im nächsten Briefe folgte zu obigem Plane eine mehr als alles Andre erwünschte Ergänzung mit den Worten: „Nachträglich zu meiner neulichen „Skizze des ganzen Bandes bemerke ich, daß ich auch noch „das Kapitel der kulturgeschichtlichen Einleitung in die ita„lienische Renaissance ausgearbeitet habe, und dasselbe viel„leicht noch diesem Bande anfügen möchte." Wieder aus einem späteren Briefe geht hervor, daß Schnaase seine Ansicht bezüglich des Quentin Massys dahin änderte, daß er ihn noch in das 3. Kap. des II. Buches aufnehmen wollte, was er mit folgenden Worten andeutet: „Dies letzte Kapitel „sollte noch einen Zusatz erhalten, in welchem Quentin „Massys zugleich als der letzte der altflandrischen Meister „und als der erste Anfänger einer neuen Richtung darge„stellt werden sollte." Leider scheint es zur Ausarbeitung dieses Zusatzes nicht mehr gekommen zu sein, indeß bietet das, was nach dem Obigen nahezu druckfertig vorliegt, einen solchen Schatz von kostbaren Vermächtnissen, daß wir uns mit größter Dankbarkeit dabei bescheiden müssen. — Mit der Herausgabe des VIII. Bandes wurde Prof. W. Lübke betraut, welchem der Verstorbene seinen ganzen literarischen Nachlaß vermachte.

Konkurrenzen.

Wiener Künstlergenossenschaft. Der Bericht der Jury für die Konkurrenz der Entwürfe zu der von dem Herrn Erzherzog Karl Ludwig, Protektor des Wiener Künstlerhauses, gestifteten Preismedaille in Gold lautet: „Die Jury, welche auf Grund der von der Künstlergenossenschaft angenommenen Konkurrenz-Ordnung zusammentrat, hat in den eingelangten Entwürfen der Herren Konkurrenten sehr anerkennungswerthe Leistungen gefunden. Die eminente Por-

trätähnlichkeit der Avdersseite in dem Entwurfe des Herrn Medailleurs A. Scharf erhielt den Vorzug vor der technisch als sehr gelungen anerkannten Skizze des Herrn Medailleurs Schwenzer. Die relativ beste Skizze der Reversseite hat Herr Bildhauer R. Weyr geliefert, dessen lebensfrische und poetische Auffassung der Darstellung mit einigen Aenderungen zur Ausführung empfohlen wird."

Personalnachrichten.

Berliner Akademie. Auf Antrag des Direktors A. von Werner wurden an die Berliner Kunstakademie als neue Lehrkräfte berufen: für die Malklassen neben Professor Schrader der Genremaler Michael, für die Zeichenklassen Professor Thumann in Dresden, für die architektonische Zeichen- und Ornamentlehre Baumeister Luthmer und für die Modellirklasse Bildhauer F. Schaper, welcher bekanntlich mit der Ausführung des Berliner Goethedenkmals betraut ist. Ebenso hat Professor Gussow in Karlsruhe vor Kurzem die Berufung an die Berliner Kunstakademie angenommen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Der Münchener Kunstgewerbeverein veranstaltet zur Feier seines 25jährigen Jubiläums im nächsten Jahr eine allgemeine deutsche Kunst- und Kunstindustrie-Ausstellung alter und neuer deutscher Meister. Die Ausstellung soll durchaus nicht auf München beschränkt bleiben, sondern alle deutschen Künstler und Kunstindustriellen sollen zur Beschickung der Ausstellung eingeladen werden. König Ludwig hat in einem huldvollen Handschreiben an den Direktor der k. Erzgießerei zu München, Hrn. Ferdinand v. Miller, den Vorstand des Münchener Kunstgewerbevereins, das Protektorat über die Ausstellung übernommen. Er hat das vorgelegte Programm der Ausstellung mit lebhaftem Interesse durchgesehen und seine Freude darüber ausgesprochen: „daß München wieder der Schauplatz deutschen Kunstfleißes werden soll. Von dem edlen Wettstreite, welcher durch solche Ausstellungen mächtig angeregt wird, erwartet Se. Majestät mit Zuversicht den besten Erfolg für die veredelnde und erhebende Pflege der Kunst." Zugleich genehmigte der König dem Kunstgewerbeverein zu diesem Zweck eine Summe von 10,000 fl.

△ **Die Fleischmann'sche Hofkunsthandlung in München,** welche jüngst die „Löwenbraut" von Gabr. Max erworben, hat ihre permanente Kunstausstellung im Erdgeschosse des kgl. Odeons wieder eröffnet und zwar in brillantester Weise. Neben theils schon von früher bekannten Bildern von Bedeutung, wie eine Rinderheerde am Bach von Fried. Voltz, einem Strandbilde von v. Tiefenhausen, einem Bauernhofe von Ad. Lier, einem Abend an der Pyramide des Cestius in Rom von Osw. Achenbach, einem Maler auf der Studienreise in Griechenland von Gysis, der sich durch kräftig plastische Wirkung auszeichnet, die bekanntlich in seinen früheren Arbeiten vermißt wurde, sehen wir zwei Bilder von Hans Makart, seine dem Antonius entgegenfahrende Kleopatra und das Bildniß einer jungen Dame im Kostüme der Renaissance-Zeit.

Vermischte Nachrichten.

△ **Denkmäler für A. v. Ramberg und W. v. Kaulbach.** In München hat sich ein Komité gebildet, das dem jüngst verlebten Arthur von Ramberg auf seiner Grabstätte ein seinen Verdiensten entsprechendes Denkmal errichten will. Dasselbe soll in einer von dem Bildhauer Julius Zumbusch, dem Bruder des Meisters Kaspar Zumbusch, modellirten und in Erzguß auszuführenden Büste des Verlebten auf schönem Granitsockel bestehen. Da die Kosten nur auf eine sehr geringe Summe veranschlagt sind, dürfte die Durchführung des Unternehmens als gesichert zu betrachten sein. — Kaulbach hat seine letzte Ruhestätte bekanntlich nicht unter den großen Arkaden des Friedhofes gefunden, in denen sich alle prunkvollen Gräber bedeutender und — unbedeutender Personen zusammendrängen, sondern zwischen Bäumen an der alten Mauer, welche den Friedhof gegen Osten von der Straße scheidet. Dort wird auch des Meisters Denkmal seinen Platz finden, sobald es der Bildhauer Gedon vollendet haben und der Erzguß ausgeführt sein wird. Von der Komposition hat außer den nächsten Freunden des Hauses bis jetzt noch niemand Einsicht nehmen dürfen. Gutem Vernehmen nach aber besteht dasselbe aus einem Basrelief, das eine schwebende Gestalt, die Kunst, zeigt, wie sie, das Angesicht verschleiert, Blumen auf das frische Grab streut.

Aus Sevilla wird der Köln. Ztg. geschrieben: „In diesen Tagen haben die Reparaturarbeiten an dem berühmten großen Bilde Murillo's begonnen, das vor einiger Zeit bekanntlich von diebischen Händen so schmählich verstümmelt wurde. Das Bild stellt den h. Antonius in seiner Zelle vor, wie er, in brünstigem Gebet begriffen, den Himmel offen sieht und sich bereit hält, das auf Lichtwolken zu ihm heruntersteigende Christuskind in seinen Armen zu empfangen. In der ersten Seitenkapelle rechts in der Kathedrale befindlich, wurde das Bild durch einen sehr ungeschickten Schnitt der untern rechten Ecke beraubt, so weit auf derselben die Gestalt des verzückten Heiligen dargestellt war. Da das enorm große Gemälde — seine Höhe beträgt ungefähr 22 Fuß — außerdem vielfache Beschädigungen und Spuren des Alters aufweist, so hat man beschlossen, eine durchgreifende Reparatur vorzunehmen. Das Bild ist bereits in eine der großen Sakristeien des Domes geschafft worden, in welcher nunmehr auch das entwendete und in Amerika wieder gefundene Stück zu sehen ist. Man darf immerhin hoffen, daß es den mit der Ausführung der Reparatur betrauten Künstlern gelingen wird, die noch vorhandenen Reste des alten Glanzes dieses unvergleichlichen Meisterwerkes vor dem gänzlichen Untergang zu schützen. Die Kathedrale hat übrigens entschiedenes Unglück mit ihren Kunstschätzen, namentlich denen, die außer ihrem ideellen Werth durch die Kostbarkeit des Materials anlocken. Trotz der vielfachen Vorsichtsmaßregeln, der cyklopischen Mauern, der kolossalen Schlösser und Riegel und der zahlreichen vier- und zweibeinigen Wächter, die jede Nacht in den Dom eingeschlossen werden, sind zahlreiche unersetzliche Kunstgegenstände entführt oder verstümmelt worden, so daß von den noch vorhandenen sehr wenige dem Publikum zugänglich sind, vielmehr die Wächter selbst nicht wissen, wo sich dieselben befinden."

Berliner Nationalgalerie. — Die jetzt so unschöne Umgebung der Nationalgalerie wird nun endlich schwinden. Das alte ehemalige Orangeriehaus (das einen gewissen architektonischen Werth hat), welches, nachdem es später der Gesundheitsgeschirr-Niederlage gedient, zuletzt nur noch den Anblick einer Ruine bot, fällt; ebenso das dicht an der Friedrichsbrücke befindliche ehemalige Badehaus, das der Geh. Ober-Medicinalrath Welzer 1802 angelegt hatte und das seit beinahe einem Vierteljahrhundert seinem Zwecke entfremdet worden war, um von der Museumsverwaltung benutzt und zuletzt zu Bildhauer-Werkstätten vermiethet zu werden. Auch ein Theil des einen in der Cantianstraße befindlichen Hauses wird eingerissen. Hoffentlich bleibt das jetzt einen so schlechten Eindruck machende Haus hinter dem neuen Packhof, welches als Baubureau &c. benutzt wurde, auch nicht stehen, da die Eröffnung der Nationalgalerie bevorsteht und der diesjährige Etat auch schon die Besoldungen für die unteren Beamten enthält.

Berichtigungen.

In dem eben erschienenen 9. Hefte der Zeitschrift für b. K. finde ich auf Seite 283 in der Anmerkung eine Berufung auf mein Urtheil, die in dieser Form nur auf einem Mißverständniß beruhen kann. Ich habe mich zwar dem Herrn Verfasser gegenüber über Anklänge an Signorelli's Formengebung in Zeichnungen Dürer's geäußert und auf ein derartiges Beispiel hingewiesen. Ob diese Verwandtschaft auch auf äußere, wenn auch ganz mittelbare Berührungspunkte zwischen den beiden Meistern zurückgeführt werden könne, schien mir der näheren Untersuchung werth. Doch habe ich über die Natur dieser fraglichen Beziehungen keine Vermuthung aufgestellt und noch weniger fand ich mich bisher

zu der Annahme berechtigt, „daß Dürer Signorelli's Darstellungsweise gekannt, nicht ohne Anregung von ihr geblieben — oder gar durch Signorelli inspirirt worden sei.“

Wien am 23. Juni 1875.

M. Thausing.

Bayerisches Gewerbe-Museum. Unser Münchener △-Korrespondent schreibt uns: „Einer Forderung der Gerechtigkeit folgend, beeile ich mich, eines Bessern belehrt, meine Mittheilung in No. 35 der Kunst-Chronik“, Sp. 560, bezüglich der galvanoplastischen Anstalt des bayerischen Gewerbe-Museums, dahin zu berichtigen, daß in der Filiale der C. W. Fleischmann'schen plastischen Kunstanstalt an der Maximiliansstraße zu München Arbeiten des bayerischen Gewerbemuseums sich nicht befinden, und jene Mittheilung auf unrichtiger Information beruht. Daß hienach eine Vergleichung zwischen Arbeiten des bayerischen Gewerbemuseums und solchen des k. k. österr. Museums nicht möglich war, versteht sich von selbst und fällt damit auch mein abfälliges Urtheil über jene weg. Dies zur Steuer der Wahrheit.

Inserate.

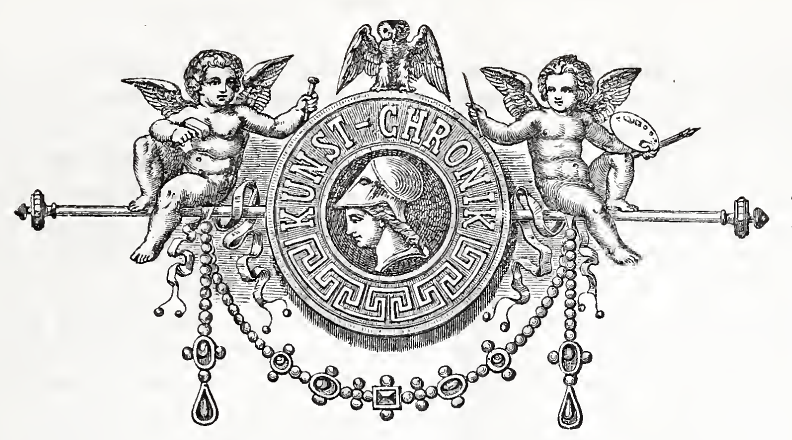
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

16. Juli



Nr. 40.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon.

IV.

Das Kostüm-Studium aus dem 17. Jahrhundert war stets ein mit Vorliebe gepflegter Zweig der französischen Kunst. Wie bisher, wird es ihr aber schwer, auf diesem Felde einer gewissen Ziererei auszuweichen, die meistens auf Kosten der Wahrheit in Karrikaturen ausartet: denn die Uebertreibung des Schönen kann ebenso gut als Karrikatur gelten, wie die Exaggeration des Häßlichen und Lächerlichen. Wie soll man glauben, daß dieser junge Edelmann in dem „Retour de la chasse", das geschniegelte Herrchen mit den zarten Zügen, untadelhafter Haarfrisur und mit dem eigen redressirten Schnurbärtchen, wirklich von der Jagd kommt. Der junge Herr allein und was ihn umgiebt, protestirt ja durch die Makellosigkeit seiner Toilette gegen den Gedanken einer anstrengenden Verfolgung des Wildes. Der Anzug unseres Jägers ist viel mehr salon- als jagdfähig, die blendend weißen Spitzen, der Sammet des nagelneuen Pourpoint's, die hohen, gelbledernen, bis über das Knie hinaufreichenden Stiefel sind so untadelhaft, daß der Gemalte sich beim Kardinal anmelden lassen könnte, um ihm den Hof zu machen, oder selbst mit der Königin Anna von Oesterreich Menuett tanzen. Die nämliche raffinirte Eleganz, die aus den Zügen und den Kleidern des Edelmannes spricht, verrathen die Möbel, welche im Zimmer stehen, der geschnitzte Stuhl, auf dem er sitzt, und selbst das venezianische Glas, mit blondem Spanierwein gefüllt, welches er seinen Lippen zuführt. Ja die nämliche unwahrscheinliche Schönheit finden wir in den bunten reichbefiederten Opfern seiner Jagdlust, die aus der Waidtasche heraus kugeln. Woher nimmt man überdies in einem Jagdgebiete Mittelfrankreichs Pfauen und Paradiesvögel? Selbst der große Jagdhund, dem eben das Halsband abgenommen wird, hat ein hoch distinguirtes Aussehen. Das Gewehr, mit dem die bildhübschen Vögel zusammengeschossen wurden, ist ein allerliebstes Mordinstrument, der Lauf ist aus Silber, der Kolben ein Juwel, mit allerhand Arabesken verziert. Möbel, Mensch und Thiere sind dazu geschaffen, um in einem gehörig auswattirten Kasten aufbewahrt zu werden, aber von Leben kein Atom!

Da stehen wir mit der „Verschwörung der Importants" gegen den Kardinal Mazarin schon auf einem reelleren Boden. Diese „Wichtigen", oder richtiger diese Wichtigthuer, welche das Joch des italienischen Emporkömmlings abschütteln möchten, schmieden ihre Komplotte bei Tische, wenn die Knappen das Dessert aufgetragen haben, und die geleerten achteckigen Flaschen Zeugniß davon ablegen, daß die Stimmung eine ziemlich feierliche ist. Die sechs jungen Leute, die um den Tisch sitzen, bieten uns ebenso viele Typen der damaligen Virtuosität in der Schneiderkunst dar. Alle sechs sind verschieden angezogen, blau, grün, gelb, ziegelroth, rosa und weiß, ein recht artiger Regenbogen. Außerdem ist der Schnitt des einen Kleides dem anderen nicht ähnlich, man merkt wohl den Kampf, den sich damals die bequemen Moden Ludwig's XIII. mit dem im Werden begriffenen pompösen Zierrath des „grand siècle" lieferten. Mag ein Mann der Nadel und der Scheere dem einen oder dem anderen Geschmacke die Palme ertheilen; wir begnügen uns bei diesem Bilde, welches sich bestrebt, eine politische Satire zu sein, die gelun-

gene Ausführung der Tafelgeschirre zu rühmen, und die genaue Perspektive der Gobelins an den Wänden des verschwörungsschwangeren Speisesaals.

Kehren wir vom raffinirten Zeitalter der Fronde, in dem Gräfinnen im Amazonenkleide die Kanonaden befehligten und alles in Liedern endigte, zu der rauhen Periode des Mittelalters zurück. J. P. Laurens bietet uns zwei Kompositionen, welchen nur ein großer Rahmen fehlt, um bei dem heutigen Streit zwischen Kirche und Staat durch ihre Tendenz auf die Massen einen gewaltigen Eindruck auszuüben. Der Bannfluch des Papstes ist es, der dem Maler das erwünschte Thema lieferte. Im Jahre 1000, als den Prophezeiungen der Astrologen und Hellseher zufolge die Welt zu Grunde gehen sollte, schleuderte der Papst gegen den milden und wohlthätigen König von Frankreich, Robert, den Bannstrahl, der damals noch nicht seine materielle und direkte Wirkung verloren hatte. In dem ersten Bilde hat der päpstliche Legat soeben gegen den König den Bannfluch ausgesprochen; der ganze Hofstaat entfernt sich langsam, nach Beobachtung der unheimlichen Prozedur; der Bischof, die Mitra auf dem Haupte, den Krummstab in der Hand, schließt den Marsch, gleichsam als wollte er im Namen der alleinseligmachenden aber unerbittlichen Kirche jedem den Weg verschließen, der versucht wäre, zu dem verlassenen König zurückzukehren. Dieser bleibt allein mit der Gattin, die ängstlich die Arme um seinen Hals schließt, zurück auf dem zum Armensünderbänkchen gewordenen Thron. Die umgestürzte Wachskerze raucht noch schwach, vom Fuße des Urtheilsvollstreckers zertreten. Es ist dem Maler gelungen, die Oede und Leere anzudeuten, die nun in dem Gemache herrschen werden; das Antlitz der Königin ist im Ausdruck des Schreckens wohl gelungen und hat trotz der Wahrheit des Ausdrucks nichts von der angeborenen Anmuth verloren.

Das zweite Bild führt uns vor das Portal einer Kirche, während der Interdiktperiode. Die Hauptthüre ist verrammelt, ein schwarzer Flor überdeckt die Verbarrikadirung aus Holzbalken und rohem Gestrüpp; im Hofraume, wo das Unkraut sich gar üppig aufthürmt, liegen einige Leichen, deren Köpfe der Maler zart genug war mit einem Flor zu verhüllen, während ein Vollblutromantiker die Gelegenheit nicht versäumt hätte, hier einige Verwesungsstudien auszustellen. Auf einem der Cadaver finden wir sogar Blumen und dabei recht schöne ausgestreut, was offenbar eine Uebertreibung der Rücksichten für die Nerven eines geehrten Publikums ist. Dieses Werk des Herrn Laurens ist unbedingt eines derjenigen, die sich dem Geiste einprägen, ohne jedoch sich desselben zu bemächtigen.

Der Mangel an Selbständigkeit der Auffassung ist der gewichtigste Vorwurf, den man gegen die heutigen Historienmaler Frankreichs erheben kann. Wenn die Herren und ihre Kunstkritiker einen Funken von bona fides in sich spüren, so müssen sie schon beim Anblick der von Matejko eingesandten „Glockentaufe durch König Sigismnnd in Krakau“ eingestehen, daß dieser Zweig der französischen Schule vor dem entsprechenden Zweige der deutschen nicht Vieles voraus hat. Das Bild ist Ihren Lesern gewiß nicht unbekannt; auf dem ersten Blick wird man durch diese Fülle von grellem Kolorit, diese Anhäufung von Figuren innerhalb eines so bescheidenen Rahmens förmlich betäubt, während allerdings die meisten französischen Bilder sich klar und mit einer gewissen Nettigkeit präsentiren. Das Matejko'sche Gemälde erregt in hohem Grade die öffentliche Aufmerksamkeit. Die Besucher des Salon bleiben zuerst überrascht vor der prächtigen Farbenwirkung stehen. Ist aber der erste Eindruck vorüber und weicht er einem eingehenden Studium der Figuren, so macht das Erstaunen aufrichtiger Bewunderung Platz.

Ein Nachbar des Matejko'schen Bildes ist das vielbesprochene Bild von E. Manet, das seinem Autor nicht viele Komplimente eingebracht hat, aber eine leidenschaftliche Schulpolemik hervorrief, wie sie sich nur an Werke von reellem Werthe — mögen sie gefallen oder nicht — knüpft. Manet ist in seinem Fache von jeher ein Wagehals gewesen, er verschmäht die ausgetretenen Pfade, die Originalität ist sein oberstes Gesetz, und er trägt für die Meinung der Menge und speziell für das Urtheil der Kritik eine Verachtung zur Schau, die in dem felsenfesten Glauben an seine Mission, eine Mission, für die er allein Verständniß hat, ihre Erklärung finden soll. Manet fühlt sich berufen, einer neuen Kunstrichtung in der Malerei Bahn zu brechen, und wenn seine ersten Versuche allgemeines Halloh erregten, so vergleicht er sich mit jenen Erfindern, die bei ihrem ersten Auftreten verspottet und sogar verfolgt wurden, was ihren Erfindungen für die Zukunft nicht schadete — im Gegentheil. Die Richtung, als deren Initiator Manet sich gerirt, besteht darin, ein Kleid, einen Baum, eine menschliche Gestalt just so wiederzugeben, wie man sie zu sehen glaubt, und ohne sich an gewisse Regeln zu halten, die bis heute mehr oder minder pünktlich eingehalten wurden. Es ist hier nicht am Platze, die Frage erschöpfend zu behandeln, ob der Realismus Manet's ein gesunder und unverfälschter ist, oder ob er sich hauptsächlich damit befaßt, die Excentricitäten und Unschönheiten in ungeschminkter Weise wiederzugeben. Aber ohne den Prinzipien der Schule Manet's unbedingt beizupflichten, darf man die meistens oberflächliche Beurtheilung, die seinem Bilde zu Theil wurde, höchst ungerecht finden. Von Weitem erblickt man auf der Leinwand nichts als einen blauen Fleck vom allerschönsten Indigo. Dieser Fleck sticht einem derart in die Augen, daß lange darauf alle Gegenstände en bleu erscheinen.

Auf diesem Indigofluß, die Seine bei Argenteuil, sitzen in einem Kahn zwei „Canotiers", Mann und Frau, er im klassischen Negligé, in der gestreiften Leibjacke, Zwillichhose, Sandalen mit rothen Bändern und mit einem Zehngroschen-Strohhut auf dem Kopfe, sie eine einfache Grisette in dem selbstgenähten Sonntagskleide, gerade nicht schön, aber wohl geformt und mit vollem Gesichte. Er macht ihr eine Mittheilung, die sie aber verdrießlich stimmt, und eben diese Verdrießlichkeit der Physiognomie giebt den Stoff zu den allerärgsten Spöttereien. Du mein Gott! Wenn Mademoiselle Pamela vom Handschuhladen links um die Ecke, oder Fräulein Juliette die Maschinennäherin nicht zufrieden ist, so äußert sie doch gerade nicht ihre Gefühle in der nämlichen Weise, wie die Marschallin von Mirepoie. Aber die blaue Seine — die sonst so trübe, so gelb, so schmutzig ist! Ei, meine Herren, habt ihr den kapriziösen Fluß je betrachtet? Etwa, wenn ihr im Omnibus über die Brücke des Saints Pères gefahren seid, oder wenn ihr euch tagelang dem hochedlen Vergnügen des Angelns hingabt? Wahrscheinlich hat Manet sein Studium etwas gründlicher betrieben; macht es ihm nach, wendet euch an einem ungetrübten, hellen, heißen Sommernachmittag entweder den melancholischen Gestaden von Argenteuil oder den lieblichen beschatteten Ufern von Bas Meudon zu. Wenn dann gegen Mittag die Sonne ihre Wendung vollzieht, betrachtet nur mit einiger Aufmerksamkeit die Wirkung der Strahlen auf das Wasser, und ihr werdet selbst überrascht sein, zwanzig Minuten von Paris den Anblick einer azurnen Wasserfläche, nicht lange allerdings, zu genießen, welche man sonst nur auf dem Mittelmeer anzutreffen gewohnt ist. Manet überraschte die Seine in einem so günstigen Moment; will man es ihm zum Fehler anrechnen, daß er lieber diesen Moment auf sein Bild fixirte als die gelbe, schmutzige, Spleen spendende Phase? Wenn man Talent und einen sichern Pinsel besitzt wie Manet, so darf man ein Wagehals sein und sein Jahrhundert in die Schranken fordern. Nicht die Originalität Manet's ist es, über die wir uns beschweren, wohl aber die Queue, welche sich an seine Rockschöße angehängt hat und in dem Glauben lebt, daß Excentricität das Talent ersetzen könne, während das Talent allein erlaubt, excentrisch zu sein.

Paul d'Abrest.

Gutachten Eberhard Wächter's über die Boisserée'sche Sammlung.

Vor einiger Zeit kaufte ich für die hiesige Hofbibliothek von einem verkommenen Malermeister ein Konvolut Handzeichnungen, größtentheils von nicht bedeutendem Werth. Doch war darunter eine von Angelika Kaufmann und eine von Eberhard Wächter. Auch ein mit diesem Namen unterzeichnetes, aus zwei Folioblättern bestehendes Manuskript stak darunter. Da ich die Handschrift Wächter's nicht kannte, wandte ich mich an die Registratur des K. Finanzministeriums in Stuttgart, wo sich ein Duplikat vorfinden mußte und erhielt auch wirklich durch die Freundlichkeit des Herrn Finanz-Ministerial-Registrators Alb das Original zur Vergleichung zugesandt. Dieses Original von der Hand Wächter's, die sich allerdings als eine andere auswies, hatte nur ganz wenige und unbedeutende stilistische Abweichungen, aus denen sich schließen läßt, daß das hiesige Manuskript entweder unter seinem Diktat für seinen eigenen Handgebrauch entstanden oder von seinem Konzept abgeschrieben ist. Jedoch das ist eine für die Zeitschrift höchst gleichgiltige Frage, da ich in unserem Manuskript die paar Abweichungen der Stuttgarter Handschrift angemerkt habe und jetzt also beide ganz gleichlautend sind.

Die Boisserée'sche Gemäldesammlung befand sich bekanntlich vom Jahre 1818—1827 in Stuttgart, wo man sich vielfach mit dem Gedanken trug, dieselbe anzukaufen. Daß sie nicht angekauft wurde, hat ohne Zweifel das Wächter'sche Gutachten mit verursacht. Ich glaube, die Gesichtspunkte der Behörden, sowie die Ansicht Wächters sind für Zustände und Personen charakteristisch und an sich interessant genug, um einen genauen Abdruck des Gutachtens, der unten folgt, zu rechtfertigen.

Sigmaringen, im Mai 1875.

Dr. Lehner.

Aufgefordert vom Kön. Finanz-Ministerio giebt der Unterzeichnete über die ihm vorgelegten Fragen, rücksichtlich der den Gebrüdern Boisserée zugehörigen Gemälde-Sammlung, sein Gutachten mit Folgendem ab:

Eine im Gebiete der schönen Künste auffallende Erscheinung ist jene Richtung des Geschmacks, die in unsern neuesten Zeiten an die Tagesordnung gekommen, und die sich hauptsächlich nur in Deutschland weit ausgebreitet hat. Mehrere talentvolle Künstler, von edlem Eifer beseelt, glaubten in ihren Studien gleichsam zur Wiege der neuern Kunst zurückkehren, und an jene frühern Meister sich anschließen zu müssen, deren Werke durch ihre Unbefangenheit und Einfachheit wirklich viel Anziehendes für ein unverdorbenes Gemüth haben.

Wir wollen die Absicht dieser redlich strebenden Männer nicht nur nicht verkennen, sondern vielmehr ehren; denn die Malerei war schon lange her von ihrer Würde herabgesunken, alles dramatische Interesse daraus verschwunden, und eine bloße Handwerksfertigkeit das Streben der meisten Künstler geworden. Es kann aber doch nicht geläugnet werden, daß man in Schätzung jener früheren Werke viel zu weit gegangen sei. Jugendliche Gemüther gerathen leicht auf Uebertreibung und so kam man darauf, das Mystischreligiöse für den einzig

wahren Zweck der Kunst zu halten; ja manche verloren sich bis in das Phantastische, und was besonders auffallend ist, der Stil der neuern Produkte, und ihr Vortrag mußte ganz die äußere Form der Aelteren annehmen. Da aber im Allgemeinen die Nachahmungssucht ohnehin nur an der äußeren Schale hängen bleibt, und an jenen früheren Werken der Geschmack überdieß noch wenig ausgebildet ist, so führt die jetzt in die Mode gekommene sogenannte neudeutsche oder neualterthümliche Kunst schon in dieser Benennung ihre Verurtheilung mit sich.

Diese vorläufigen Bemerkungen schienen mir zu besserer Beantwortung der mir vorgelegten zwei Fragen nothwendig, ich habe aber deßwegen nicht die Anmaßung, ein Urtheil aussprechen zu wollen, sondern eine bloße Meinung, und auch diese nur, weil ich förmlich dazu aufgefordert bin und mich nicht zurückziehen kann.

Was also

1) den Kunstwerth der bewußten Bilder betrifft, so kann mit allem Recht sehr viel Gutes und Lobenswerthes darüber gesagt werden; Einige derselben sind in ihrer Art für vortrefflich zu halten; ja in kunstgeschichtlicher Hinsicht gewährt wohl die ganze Sammlung viel Interesse, und mag als ehrwürdiges Denkmal altniederländischer Kunst jedem Orte zur Zierde gereichen. Es fragt sich aber auch

2) eignen sich diese Gemälde für eine Kunst- oder polytechnische Schule, als Muster zu Bildung des Geschmackes? Ich hoffe nicht, daß man mich einer Parteilichkeit, oder Einseitigkeit werde beschuldigen können, wenn ich es wage, einige Zweifel hierüber auszusprechen.

Ausbildung des Schönheitssinnes — ein Hauptbedingniß aller schönen Kunst — soll doch das vorzüglichste Bestreben einer Schule sein; nun ist aber gewiß, und die wärmsten Verehrer dieser Bilder müssen es selbst eingestehen, daß gerade hier ihre schwächere Seite sich zeigt, und daß in Beziehung auf Großartigkeit des Stils, verständige und würdevolle Komposition, Richtigkeit der Zeichnung, Harmonie der Farben u. s. w. selbst die besseren dieser Bilder die genannte Eigenschaft lange nicht in dem Grade besitzen, wie die erst späterhin, besonders in Italien (und auch da nur auf kurze Zeit) noch höher und schöner ausgebildete Kunst solche entfaltet hat, und daß sie folglich nicht als wahre Muster für Geschmacksbildung gelten dürften. — Ich erkenne zwar und bewundere die große Vollendung im mechanischen Theil der Kunst (besonders in untergeordneten Sachen) und will auch den guten Einfluß, den einige der besseren auf einen denkenden, und schon etwas ausgebildeten Künstler, der das Gute überall herauszufinden weiß, haben können, nicht geradezu bestreiten; aber den absoluten Nutzen zu dem beabsichtigten Zwecke kann ich nicht anerkennen; und dennoch müßte dieser sehr groß sein, um mit dem für den Staat gegenwärtig sehr bedeutenden Geldaufwand in einem richtigen Verhältniß zu stehen.

Ehren wir also (wie billig) jene schätzbaren Reste einer ehrwürdigen Kunstepoche! aber hüten wir uns ja, dieselben als einen Leitstern auf unserem (wegen der in unseren Tagen so sehr sich durchkreuzenden Kunstansichten freilich sehr unsicher gemachten) Kunstpfade anzusehen und als Muster der Nachahmung aufzustellen.

Die Gefährlichkeit der jetzigen Geschmacksrichtung (in so fern sie die höhere Malerei betrifft) habe ich schon oben bemerkt. Sie führt zur Sentimentalität und sucht in der Ausführung Schönheiten zu erstreben, welche der gute Stil in der Kunst **verwirft!**

Ich sehe nun freilich von vielen Seiten her Blicke des Unwillens so mancher edler, der neuen Lehre ergebener Künstler und Kunstfreunde gegen mich gerichtet! Es ist mir dieses um so mehr leid, da ich Niemandem gerne ein unangenehmes Gefühl verursache; aber doch noch weit mehr leid müßte mir der Vorwurf von Seiten meines Vaterlandes sein, wenn späterhin die Erfahrung zeigen würde, daß der beabsichtigte Nutzen der großen Erwartung nicht entsprochen hätte, wie er ihr auch meines Dafürhaltens nicht entsprechen kann! Ein Vorwurf, dem ich nicht entgehen könnte, wenn ich gegen meine Ueberzeugung auf diese zweite Frage bejahend würde geantwortet haben.

Geschrieben im Dezember 1825.

Eberhard Wächter.

Kunstliteratur.

Kugler's Handbook of Italian Painting: The fourth english edition revised and remodelled from the latest researches by Lady Eastlake. 2 vols. 1874. London, John Murray.

Zwanzig Jahre sind seit Veröffentlichung der letzten Ausgabe dieses zweckmäßigen Handbuchs verflossen, ein durch ungewöhnliche Forscherthätigkeit in der Geschichte der italienischen Kunst merkwürdiger Zeitraum. Kugler's Handbuch, dessen erste Ausgabe bereits 1844 erschien, gebührt anerkanntermaßen das Verdienst, das britische Publikum zur Würdigung namentlich der älteren Schulen herangebildet zu haben. Die kritische Methode war in England etwas Neues. Man begann die Kunstwerke von Innen heraus zu betrachten und in Motive aufzulösen, die sich als äußere und sichtbare Zeichen innerer Bedingungen dem Auge darboten, man lernte ihren Werth schätzen, je nach ihrer Fähigkeit, edle Empfindungen in den Gemüthern anzuregen. Mit andern Worten, der Stil wurde „subjektiv", während vorher die Kritik in England fast ausschließlich objektiv gewesen war. Mr.

Ruskin gehörte zu den wenigen englischen Autoren, die der „subjektiven" Betrachtungsweise Ausdruck gegeben hatten.

Lady Eastlake, die Herausgeberin dieser vierten Auflage, führt folgende Gründe bezüglich der von ihr vorgenommenen Abänderungen an. Kein Zweig des Wissens, sagt sie, hat während der letzten zwanzig Jahre so überaus wichtige Bereicherungen erfahren, wie die Geschichte der italienischen Malerschulen. Die zahlreichen und bemerkenswerthen Erwerbungen der National-Galerie, besonders hinsichtlich der frühesten und wenig bekannten Meister, deutet auf ein wachsendes Interesse für den Fortschritt der Künste, und die in öffentlichen wie in Privatsammlungen veränderte und verbesserte Nomenclatur zeugt von dem zunehmenden Einfluß kritischer Forschung. Demnach unterliegt es keinem Zweifel, daß Kugler's Handbuch, obschon es vieles fortdauernd Giltige enthält, dennoch aufgehört hat, die Wissenschaft des heutigen Tages mustergiltig zu vertreten. Das neu hinzugekommene Material sowohl, als auch die Verbesserung des alten Textes, sind wesentlich zweien Quellen entnommen; zunächst den fünf Bänden der „History of Painting in Italy" von Crowe und Cavalcaselle, deren Forschungen eine Umwälzung in der Geschichte der Frühkunst bewirkt haben, und den von dem verstorbenen Sir Charles Eastlake während seiner häufigen Besuche Italiens gesammelten sorgfältigen Notizen. Schätzenswerthe Details sind ebenfalls aus den Aufzeichnungen des verstorbenen Otto Mündler, des von Sir Charles Eastlake im Interesse der Londoner National-Galerie zu Rathe gezogenen Sachverständigen herübergenommen. Desgleichen wurde der Cicerone von J. Burckhardt, herausgegeben von A. v. Zahn, benutzt.

Die auf diese Weise in der neuen Auflage entstandenen Veränderungen sind zwar beträchtlich, doch rühren diese Verbesserungen wesentlich von italienischen oder deutschen Kunstgelehrten her, sintemal es Thatsache ist, daß gründliche Forscher in England überhaupt kaum existiren. Und leicht ist es, in diesen umgearbeiteten Bänden eine kritische Behandlung zu erkennen, die sich gleich einer Reaktion gegen die phantasie- und schwungvolle Behandlung Kugler's geltend macht. Nunmehr beurtheilt man, entsprechend dem Fortschritt der Naturwissenschaften, die Gemälde nach wissenschaftlichen Kategorien, nach den Gesetzen der Perspektive, nach den Regeln der Geometrie und Symmetrie und nach bestimmten Erscheinungen in den äußeren Formen. Diese letzte Phase der Kunstwissenschaft, welche übrigens nachgerade Gefahr läuft, in's Extrem zu gerathen, hat man großentheils den unschätzbaren Leistungen von Crowe und Cavalcaselle zu verdanken. Als eine Folge dieser veränderten Taktik der Kritik ist es anzusehen, daß gewisse den Materialismus, den Mechanismus oder das archäologische Studium vertretende Meister auf Kosten der spiritualistischen Schule zu hohem Ansehen gelangt sind.

Die vierte Auflage enthält übrigens, trotzdem daß zwanzig Jahre seit dem Erscheinen der dritten vergangen sind, eine Menge zweifelhafter Annahmen hinsichtlich der Benennungen. So z. B. wird Orcagna von dem Campo Santo zu Pisa ausgeschlossen, und die sienesischen Brüder Lorenzetti werden an Stelle des großen Florentiners gesetzt. Solche Aenderungen sind zu bedingungslos dem Werke von Crowe und Cavalcaselle entnommen, und es ist zu beklagen, daß die englische Ausgabe desselben, deren erster Band vor zehn Jahren erschien, einzig und allein zu Rathe gezogen worden ist. Denn seit jener Zeit haben diese kühnen und in der Forschung nicht stehen gebliebenen Kritiker häufig Gelegenheit gefunden, ihre bisherigen Gesichtspunkte zu ändern. Wichtige Zusätze hat die deutsche Ausgabe erhalten, und weitere Irrthümer und Lücken werden in Kurzem in der augenblicklich unter der Presse befindlichen italienischen Ausgabe berichtigt und ergänzt werden. Vor allem werden in der italienischen Uebersetzung die Resultate der neuesten Forschungen und Restaurirungen, die Doppelkirche S. Francisco zu Assisi betreffend, benutzt werden, nachdem Cav. Cavalcaselle seitens der italienischen Regierung den Auftrag erhalten, die Rococoaltäre und andere Einbauten neuerer Zeit fortschaffen zu lassen und die Wandmalereien Cimabue's, Giotto's und Lorenzetti's durch ein behutsames Verfahren wiederherzustellen. Die wichtigsten Resultate dieser ungemein schwierigen Arbeiten werden dem Publikum in der italienischen Ausgabe des „neuen Vasari" kundgegeben werden. Der auf diese Weise in der Nomenclatur und in den hergebrachten Meinungen über Assisi und andere historische Stätten bewirkte Umschwung gleicht der Arbeit Niebuhr's, als er die Erzählung von Romulus und Remus in das Reich der Mythe verwies.

Die so schnell erfolgten politischen Veränderungen in Italien haben in so hohem Maße die topographische Vertheilung der Kunstwerke beeinflußt, daß kaum ein Reisehandbuch in England existirt, das nicht umgearbeitet werden müßte. Wohlweislich hat die italienische Regierung sich in Besitz derjenigen Kunstwerke gesetzt, die sonst bei Auflösung der Klöster verkauft und zugleich nach Deutschland, England oder Amerika ausgewandert sein würden. Ferner hat die italienische Regierung neuerdings Gemäldegalerien und Museen gestiftet, um die nationalen Schätze unter Staatsschutz zu stellen. In Folge dessen finden wir zahllose lokale Irrthümer in der vierten englischen Auflage des Kugler'schen Buches. Ganz außer Acht gelassen ist darin das National-Museum im Bargello zu Florenz, sowie die neuen Gemäldegalerien in Prato, Pistoja, Perugia, Spoleto oder Foligno. Die auf diese Weise anderwärts untergebrachten Kunstwerke erscheinen

gemeiniglich in neuem Lichte und besserer Aufstellung, mitunter sind sie restaurirt oder sonstig verändert worden; in Summa, die Geschichte der italienischen Malerschulen bedarf einer gründlichen Umarbeitung, und diese letzte Ausgabe des Kugler'schen Werkes bleibt hinter den Anforderungen der Gegenwart zurück.

Dennoch giebt es in Europa wenig die Kunstliteratur behandelnde Werke, welche sich einer so reichen Ausstattung rühmen dürfen, wie der Verleger Murray den vier aufeinander folgenden Auflagen dieses Werkes verliehen hat. Die mit zweihundert Holzschnitten hervorragender Werke geschmückten Seiten bilden schon im Kleinen eine anschauliche Geschichte der Kunst. Immerhin bietet daher diese „durchgesehene und umgearbeitete" Ausgabe, obschon sie vieler Korrekturen bedarf, in ihrer auf Kugler beruhenden Grundlage ein nützliches und zeitgemäßes Förderungsmittel der kunstgeschichtlichen Studien in England. J. B. A.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

B. **Düsseldorf.** Der Bau einer Kunsthalle, der lange zu den berechtigten Wünschen der hiesigen Künstlerschaft gehörte, wird nunmehr zur Ausführung gelangen. Die königl. Staatsregierung hat zu diesem Zweck die Summe von 450,000 Mark bewilligt, und ein Schreiben des Kultusministers Dr. Falk, welches kürzlich einlief, drückt den Wunsch aus, die Angelegenheit möglichst rasch gefördert zu sehen. Es handelt sich nun hauptsächlich um die Beschaffung eines geeigneten Platzes, für welchen die Stadt zu sorgen hat. Das alte Akademiegebäude wurde anfangs in Vorschlag gebracht, konnte aber nicht in Betracht gezogen werden, weil die Beleuchtung dort zu ungünstig ist. Um diese wichtige Vorfrage zu erledigen, hat man nun eine Kommission von sechs Mitgliedern gewählt, die zu gleichen Theilen aus Vertretern des städtischen Gemeinderaths und der Künstlerschaft besteht. Auf diese Weise kann am leichtesten eine wünschenswerthe Uebereinstimmung erzielt werden, und wir sehen dem günstigen Ergebniß der Verhandlungen baldigst entgegen. Die Sache ist auch gerade lange genug in der Schwebe. Schon im Jahre 1871 wandte sich die Künstlerschaft an den Rheinischen Provinzial-Landtag mit der Bitte, in Berlin eine Entschädigung zu erwirken für den Verlust, den Düsseldorf dadurch erlitten, daß Preußen zu Gunsten Bayerns alle etwa vorhandenen Ansprüche auf die ehemalige Düsseldorfer Gemälde-Galerie, die sich bekanntlich seit 1805 in München befindet, endgiltig aufgegeben. Der Landtag wies diese Bitte ab, und die Künstler erließen nun gemeinschaftlich mit dem städtischen Gemeinderath eine Petition an den Kaiser Wilhelm, die durch eine Deputation demselben überreicht wurde. Der Monarch sprach sich in huldvoll entgegenkommender Weise aus und versprach, der vorgetragenen Bitte, wenn irgend möglich, Erfüllung zu Theil werden zu lassen. Nach eingehender Prüfung ist nunmehr die beantragte Summe zum Bau der Kunsthalle auf das Budget gesetzt und bewilligt worden. Das Gebäude soll mehrfachen Zwecken dienen. Die städtische Gemälde-Galerie, welche sich jetzt in einem ziemlich ungeeigneten Saal in der Tonhalle befindet, soll darin ein würdiges Lokal erhalten, der Rheinisch-Westfälische Kunstverein, der nach dem Akademiebrand keine passenden Ausstellungsräume mehr finden kann, wird dieselben hier bekommen, und dann soll eine Permanente Ausstellung unter Verwaltung der Künstler darin erstehen, ähnlich wie sie in Berlin und Wien mit Erfolg begründet ist, die auch Säle darbietet, welche sich zur Aufnahme solcher Werke eignen, die bisher hier nicht zur Ansicht gelangen konnten, weil kein Lokal von entsprechender Größe vorhanden war.

Personalnachrichten.

B. **Der Künstlerverein Malkasten in Düsseldorf** hat den Professor Adolf Schrödter in Karlsruhe zum Ehrenmitglied ernannt und ihm die Benachrichtigung von dieser Auszeichnung am 28. Juni, dem Tage, wo Schrödter siebzig Jahre alt wurde, zugehen lassen. Der berühmte Künstler gehört bekanntlich zu den hervorragendsten Vertretern der alten Düsseldorfer Schule, gegen deren sentimental-romantische Richtung er mit seinen „Trauernden Lohgerbern" zuerst erfolgreich in die Schranken trat. Später war er lange Zeit Vorstandsmitglied des „Malkasten". Auch ist er der Erfinder der im mittelalterlichen Stil geschriebenen Chronik desselben, die nach seiner Uebersiedelung nach Karlsruhe von Professor W. Camphausen mit glänzendem Erfolge fortgeführt wird.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Die Erscheinung religiöser Bilder auf unsern Ausstellungen gehört zu den Seltenheiten, und so erregte es Interesse, vor Kurzem zwei Madonnen gleichzeitig bei Ed. Schulte ausgestellt zu sehen. Professor Karl Müller, der ehrenvoll bekannte Meister, der sich schon an den Fresken der Apollinariskirche in bedeutsamer Weise betheiligte, brachte ein Gemälde zur Anschauung, welches wir als das hervorragendste seiner Werke rühmen möchten. Es stellt die heilige Jungfrau dar, wie sie das Christuskind inbrünstig an sich drücken und küssen will. Eine Felsgrotte bildet den Hintergrund. Der Ausdruck der beiden Köpfe ist von seelenvollster Innigkeit, die Farbe des Bildes leuchtend und klar, die Auffassung keusch und edel, und die Ausführung von einer so bewunderungswürdigen Sorgfalt und Feinheit, daß sie die äußersten Grenzen der Möglichkeit erreicht, ohne dabei glasig oder gequält zu erscheinen. Das andere Madonnenbild war von seinem Neffen Franz Müller, dem Sohne des Professors Andreas Müller, ebenfalls ein achtungswerthes Werk. Es zeigte die Einzelfigur der Maria in einer Glorie, mit kleinen Engelköpfchen umgeben, und ist als Altarbild für die Gnadenkapelle des Wallfahrtsortes Kevelaer bestimmt. Zeichnung, Farbe und solide Ausführung bekundeten ein ernstes Streben, und der Eindruck des Ganzen war durchaus würdig und andachtsvoll. — Von sonstigen neuen Werken ist nur noch eine große Landschaft von A. Leu lobend zu erwähnen, die in der anerkannten Weise des Meisters die Engstelalp in Höhenformat zur wirkungsvollsten Darstellung brachte.

Zu der Aquarell-Ausstellung des Hamburger Kunstvereins, welche vom 17. März bis 2. Mai d. J. stattfand, waren 633 Aquarelle und Handzeichnungen angemeldet; nachgeliefert wurden 313 Aquarelle und Zeichnungen. Verkauft wurden 179 Blätter, im Werthe von Mk. 14,917. 46, und zwar an Privatpersonen für Mk. 11,034. 46; der Kunstverein kaufte für Mk. 3883, zur Verloosung an seine Mitglieder.

Vermischte Nachrichten.

Kriegerdenkmal in Crefeld. Die feierliche Enthüllung des Denkmals, welches die Stadt Crefeld ihren im Kriege 1870—71 gebliebenen Angehörigen vom 17. Infanterie-Regiment errichtet hat, gestaltete sich, begünstigt vom schönsten Wetter, am 19. Juni zu einem wahren Volksfeste, das auch den ganzen folgenden Tag noch nachklang. Das Volk aus der Stadt und der Umgegend, in der festlichsten Stimmung, füllte die breiten Promenaden der freundlichen Stadt, die bis selbst in die kleinsten und abgelegensten Straßen im Schmucke grüner Laubgehänge, Blumen und Flaggen einen bunten und lustigen Anblick darbot. Crefeld hat sich selbst in dem Denkmal ein schönes Ehrenmal gesetzt und ebenso der Künstler, der das Monument geschaffen, der Bildhauer Heinrich Walger in Berlin, welcher ein geborener Crefelder ist. Das Monument ist ein trefflich gelungenes Werk und unter den vielen, in gleicher Absicht errichteten Denkmalen eines der bedeutendsten und schönsten. Es besteht in einem neun Fuß hohen bronzenen Standbilde der Germania, auf einem Postamente von polirtem Granit und Porphyr; das Ganze ist etwa fünfundzwanzig Fuß hoch, einschließlich der

sandsteinernen Sockelstufe. Auf diese Sockelstufe folgen zwei Stufen aus rothem polirtem Granit und darüber erhebt sich das Postament aus dunkelgrünem polirtem Porphyr in zwei Abtheilungen. Der untere, mehrfach gegliederte Theil des Postaments trägt an der Vorderseite das Eiserne Kreuz, an der Hinterseite das Genfer Kreuz in Bronze, an den Flächen die eingemeißelten Namen der gefallenen Krieger; es sind deren 266, darunter 98 Crefelder. Auf dem Vorsprunge des unteren breiteren Absatzes des Postaments befinden sich vorn und hinten Adler mit gehobenen Schwingen und Lorbeerzweigen in den Fängen, zu beiden Seiten Trophäen von Waffen und Fahnen von allen deutschen Heeren. Diese Adler und Trophäen sind gleichfalls von Bronze. Sie decken den unteren Theil der vier Seiten des oberen Postaments, an dessen Ecken schmale Pfeiler als Widerlager vortreten und welcher mit einem umlaufenden Gesimse abschließt, worauf dann die eigene Plinthe der bronzenen Statue folgt. Diese ist eine mächtige Frauengestalt, die in der erhobenen Rechten die Kaiserkrone hält, während die Linke auf dem Hefte des Schwertes ruht. Den Oberkörper bedeckt ein enganliegender Kettenpanzer, unter welchem das Gewand in schönen Falten herabfließt; von den Schultern fällt nach hinten der Königsmantel, über welchem das Haar des eichenbekränzten Hauptes herabwallt. Auf den Platten des Wehrgehänges sind als Schmuck die Wappen der deutschen Staaten angebracht. Der Knauf des Schwertes ist mit dem deutschen Adler geschmückt. Das ganze Standbild ist, in klassischer Form sehr schön durchgebildet, eine Arbeit, die im besten Sinne den Charakter der Berliner Bildhauerschule trägt.

(Köln. Zeitg.)

B. **Professor Adolf Tidemand** in Düsseldorf hat ein großes Altarbild für die Kirche eines kleinen Ortes in Norwegen vollendet, welches zu seinen hervorragendsten Werken gehört. Es zeigt den Heiland auf einer Wolke über der Weltkugel stehend, wie er die Hände ausstreckt, als wolle er sprechen „Kommet her zu mir alle, die Ihr mühselig und beladen seid: Ich will Euch erquicken!" Das Antlitz vereint Hoheit und Innigkeit, und die Behandlung der Fleischpartien und des Gewandes ist einfach, kräftig und breit. Auffassung und Ausführung beanspruchen gleiches Lob. Leider konnte das Bild vor seiner Absendung nicht ausgestellt werden, so daß es in weitern Kreisen unbekannt geblieben ist.

Aus Perugia wird der Augsb. Allg. Zeitg. berichtet: „Die Restaurationsarbeiten an dem so lange verwahrlosten und verunzierten Palazzo comunale haben neuerdings wieder einen erfreulichen Fortgang genommen. An der dem Dome zugewandten Stirnseite sind die reichen Fenster des Hauptgeschosses und die Zinnen wiederhergestellt worden, wie es an dem größern Theil der Langseite am Corso schon seit Jahren geschehen ist, so daß man der Hoffnung Raum gönnen darf, den majestätischen und schönen Bau binnen nicht zu langer Zeit wieder in seiner ursprünglichen Gestalt prangen zu sehen. Unterdessen sind die Bureaux der Präfektur, welche den Palast gemeinschaftlich mit der Municipalität benutzte, aus demselben nach dem neuen, zur Residenz der Provinzialverwaltung bestimmten Gebäude verlegt worden, welches sich in der schönsten Lage der Stadt, die umbrische Ebene und das Tiber-Thal weithin beherrschend, auf dem durch Niederreißung der Veste Papst Paul's III. gewonnenen großen freien Platz am Eingang des Corso, erhebt. Ueber dem Giebelfelde dieses Gebäudes sieht man seit kurzem, aus Eisen gegossen, den mächtigen peruginischen Greif, der jetzt die Provinz Umbrien repräsentirt. Die durch Entfernung der Präfektur im Municipalpalast gewonnenen Räume werden zur Aufnahme der Gemäldesammlung eingerichtet, welche provisorisch in der Kirche und anstoßenden Kammern des vormaligen Olivetanerklosters, der gegenwärtigen Universität, untergebracht ist — ein Ortswechsel, der bei der unbequemen Lage des letzteren Gebäudes vielen sehr willkommen sein wird. Das Antiquitätenmuseum wird wahrscheinlich im bisherigen, für dasselbe geeigneten Lokal in den Olivetanern bleiben. Ein peruginer Künstler Namens Giuseppe Minottini, Zögling der hiesigen Akademie, der, wie es in den besten Zeiten der italienischen Kunst häufig geschah, die Goldschmiedekunst mit der Skulptur verbindet, hat ein Modell des von den beiden großen Pisanern, Nicola und Giovanni, und Arnolfo di Lapo (di Cambio) ausgeführten berühmten Brunnens gearbeitet, welches er gegenwärtig in Erz gießt. Da der Stil der Skulpturen mit vielem Geschick nachgeahmt ist, die architektonischen und ornamentalen Theile mit großer Sorgfalt wiedergegeben sind, so erhält man hier eine vollkommene Anschauung des merkwürdigen Werkes, an welchem die sechs Jahrhunderte, während deren es der Einwirkung der Atmosphäre und zufälligen Beschädigungen bloßgestellt ist (die peruginer Winterluft ist Marmorskulpturen gerade nicht günstig), nicht spurlos vorübergegangen sind. Die konstruktive Einrichtung mit den verschiedenen Becken ist an dem Modell begreiflicherweise viel leichter zu erkennen als an dem Original. Die fleißige und mühsame Arbeit, deren Vervielfältigung zu wünschen wäre, ist für das Municipium bestimmt, und der Bürgermeister Graf Ansidei (Chef der Familie, welcher einst das im Palast des Herzogs von Marlborough zu Blenheim befindliche, von Ludwig Gruner gestochene, Altargemälde Raffael's gehörte) hat sich durch Förderung derselben ein Verdienst erworben. — Das von der künstlerischen Kommission für Umbrien herausgegebene „Giornale di eradizione artistica" hat seinen vierten Jahrgang begonnen, der gleichzeitig mit den letzten Lieferungen des noch nicht vollendeten dritten erscheint. Diese Zeitschrift fährt fort, dankenswerthes kunstgeschichtliches Material zu bringen und manchen dunkeln Punkt in der Geschichte aufzuhellen. Nur ist zu bedauern, daß dieselbe sich, sei es Mangel an Mitarbeitern, seien es andere Gründe, namentlich neuerdings zu sehr auf Umbrien, speziell auf Perugia, beschränkt, und somit doppelte Gefahr läuft, so zu ermüden wie minder Wichtiges mitzutheilen. Das erste Heft des neuen Jahrgangs enthält den Anfang einer interessanten Arbeit von A. Rossi über den florentiner Bildhauer Agostino d'Antonio, welchen Vasari irrthümlich in die Familie der Della Robbia einschob, aus der die archivalischen Forschungen jüngerer Zeiten ihn entfernten — der Künstler, welchem ursprünglich der gewaltige Marmorblock zugedacht war, woraus Michelangelo seinen David meißelte, und der im Jahre 1457 die Façade der Kapelle von S. Bernardino begann, das zierlichste und reichste Werk ornamentaler Architektur, welches Augusta Perusia (so liest man an demselben) besitzt, im Jahr 1461 von diesem Florentinus Lapicida vollendet."

Vom Kunstmarkt.

Kölner Kunstauktion. Am 8., 9. und 10. Juni gelangte bei J. M. Heberle in Köln eine Sammlung von Werken der Kunstindustrie, besonders aus den letzten drei Jahrhunderten zur Versteigerung, die reich an interessanten Seltenheiten war. Wir begnügen uns, die Preise der Hauptsachen anzuführen. No. 3 des Katalogs brachte Messer und Gabel aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Sie befanden sich noch in einer Originalscheide von rothem Sammet, deren ciselirter Silberbeschlag mit Figuren und Renaissance-Ornamenten verziert war. Die schön gearbeiteten Hefte von Messer und Gabel aus Schildkrot und Eisen endigten nach oben in Engelsköpfen von massivem Silber. Sie wurden zu 327 Mark erstanden; zu gleichem Preise eine elegante silberne Dose (No. 87) aus dem 17. Jahrhundert. Eins der ansprechendsten Werke der Sammlung war der unter No. 131 aufgeführte emaillirte silberne Fingerring mit rothem Stein aus der Lade der Nürnberger Goldschmied-Innung, eine Arbeit Wenzel Jamnitzer's. Prächtige Ausführung und treffliche Erhaltung des Ringes ließen den Preis, welchen er erzielte, 450 Mk., nicht zu hoch erscheinen. Einige hübsche Augsburger Trachtenbilder vom Ende des 17. Jahrhunderts, No. 255 des Katalogs, Bürgermeister mit Frau in ganzer Figur, beide in Gala, No. 256 vier Frauentrachten; die Miniaturen von Katharina Heckel, Frau des Kupferstechers Hieronymus Sperling auf Pergament gemalt, wurden gut bezahlt und zwar mit 195 bez. 204 M. Von schöner Arbeit war auch das in Kelheimer Stein ausgeführte Medaillonporträt eines jungen Mannes, mit der Jahreszahl 1514; es A. Dürer zuzuschreiben, scheint indeß gewagt, da überhaupt kein wirklich beglaubigtes plastisches Werk dieser Art von ihm bekannt ist. Diesen Zweifel rechtfertigt denn auch der Preis, 408 Mk. Bedeutende Preise brachten besonders noch die letzten Nummern des Katalogs: Nr. 282 und 283 zwei

Faience-Krüge 225 und 315 M.; No. 284 ein Venetianer Glaskrug vom Ende des 16. Jahrhunderts 195 M.; No. 286 und 287 zwei sehr schöne Meißener Porzellanarbeiten 375 und 300 M.; No. 288—91 silberne vergoldete Becher mit getriebenen Arbeiten aus dem 16. Jahrhundert, 585, 453, 462 und 225 M.; No. 292, 293 silberne Henkelkannen ungefähr aus gleicher Zeit und von ähnlicher Arbeit, erstere ganz besonders schön, 915 und 603 M.; No. 296 zinnerne Henkelkanne, Arbeit von Briot Enderlein, 366 M.; die beiden letzten Nummern des Katalogs, No. 297 ein prächtiges Elfenbeinrelief mit einer anschaulichen, figurenreichen Darstellung eines Tourniers, bildete den Deckel zu einem Minnekästchen aus dem 14. Jahrhundert; No. 298 ein Elfenbeinkamm mit grotesken Darstellungen auf beiden Seiten, schön gearbeitet und von trefflicher Erhaltung. Sie erzielten 1020 und 780 Mark.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 7.
Michelangelo.

The Academy. No. 165.
The Royal Academy exhibition, von W. M. Rossetti. (Forts.) — Art sales.

Kunst u. Gewerbe. No. 27. 28.
Die mechanischen Arbeitsleistungen und das Perpetuum mobile, von Biehringer.

Kunstchronijk. Heft 7. 8.
Een beeldje van Michelangelo. — Een brief van Corot. — W. Verschuur. — Eene wandeling door het Antwerpsche museum, von M. Rooses (Schluss).

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. No. 6.
Buntglasirte Thonwaaren des 15—18. Jahrh. im Germanischen Museum, von A. Essenwein. (Forts. Mit Abild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 12.
L'enfant de Bruges. — L'arc de triomphe de Malines, von E. Neeffs. — Chrétien Kramm. — Le salon de Paris, von H. Jouin. (Forts.)

L'Art. No. 27.
Frédéric Villot, von A. Louvrier de Lajolais. — Le salon de 1875, X., von P. Leroi. (Mit Abbild.)

The Art-journal. Juli.
Studies and sketches by Edw. Landseer. (Forts. Mit Abbild.) — Florence as it was and as it is, von B. Atkinson. (Schluss.) — Art in Assyria eight centuries before the christian era, von F. R. Conder. — Japanese art, von R. Alcock. (Forts. Mit Abbild,) — On certain natural arches, von E. Owen. (Mit Abbild.) — The green voults of Dresden: their value as art-teachers, von L. Gruner. (Schluss. Mit Abbild.) — Society of painters in water-colours. — The institute of painters in water-colours. — The Royal Academy exhibition. — Obituary: W. G. Rogers; J. N. Langier. — 3 Kunstbeilagen.

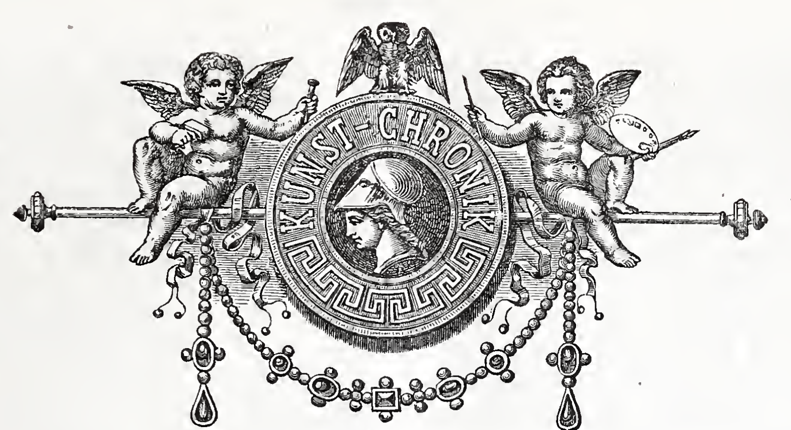
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

23. Juli



Nr. 41.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Mosaiken der Façade von St. Paul vor den Mauern Roms.

J. P. R. Am letzten Tage des Juni fand zu dem Feste des Apostels Paulus die Enthüllung des Mosaiks statt, welches die obere Hälfte der dem Tiber zugekehrten Façade der neuen Paulskirche an der ostiensischen Straße vor Rom bildet. Die untere Hälfte, an welche sich der Portikus des Atrium anlehnen wird, so wie einige Mosaikmedaillons, Brustbilder von Päpsten darstellend, an den Wänden des Innenraumes sind demnach die einzigen Theile, deren Vollendung in dem Neubau dieser größten Basilika der Welt noch erübrigt. Wenn es wahr ist, daß von der ursprünglichen Erhabenheit dieses Gebäudes nichts wiedererstanden ist, als die Größe der Verhältnisse, daß der Prunk der inneren Ausstattung zu der monumentalen Bedeutung der Stätte in unversöhnlichem Widerspruche steht, daß auch die kalten Flächen des Aeußeren, vor allem der in Rundtempelform auslaufende Glockenthurm alles Geschmackes bar erscheinen, so nehmen doch unfraglich die neuen Mosaikgemälde der Hauptfaçade eine rühmenswerthe Anerkennung in Anspruch, und das um so mehr, als sie ähnliche unter dem Pontifikat Pius IX. ausgeführte Arbeiten, z. B. die Mosaiken der Façade von S. Maria in Trastevere, S. Lorenzo fuori le Mura und S. Pudenziana, in Komposition sowohl als in Ausführung weit hinter sich lassen. Die ersten Entwürfe rühren von Filippo Agricola her, nach dessen Tode Consoni die Kartons ausführte. Die Arbeit selbst ist in der verhältnißmäßig kurzen Zeit von zehn Jahren zu Ende geführt, in ihrer Sorgfalt ein neuer Beweis von der Tüchtigkeit der päpstlichen Mosaikfabrik im Vatikan, die Kosten der Ausführung indeß sind in friedlicher Theilung sowohl von der italienischen Regierung als von der Kurie getragen worden.

Die Bildfläche selbst ist durch zwei horizontale Streifen in drei Abtheilungen getheilt. Die Ornamentation dieser Trennungsbänder ist eine gefällige und schöne Wiedergabe der mit Symbolen durchwobenen Fruchtguirlanden, wie sie bei den Mosaicisten des sechsten bis zwölften Jahrhunderts üblich waren. Aus dem gleichmäßigen, in der Mattheit seines Tones wohlthuenden Goldgrunde heben sich die buntfarbigen Gestalten der drei Abtheilungen ab. Die Mitte des oberen Dreiecks zeigt den thronenden Christus, die Rechte erhebend, in der Linken das Buch mit der lateinischen Schrift: „Meine Schafe hören meine Stimme, und ich gebe ihnen das ewige Leben." Während das Haupt von dem kreuzförmigen Nimbus umgeben ist, umkreist die ganze Gestalt die regenbogenfarbige Aureola, deren Innenraum sich in gelben Lichtton auflöst. Auf den Enden der breiten Fußbank sitzen zur Rechten Petrus mit den Schlüsseln, zur Linken Paulus mit dem Schwert, beide das Haupt nach Christus emporrichtend, in ihrer Einfachheit erhabene, besonders in der Anordnung der Gewänder großartig gedachte Gestalten.

Ein eigenthümliches Gemisch altchristlicher Motive und moderner Auffassung bildet die Darstellung des darunter liegenden Streifens. In der Mitte ein auf einem Hügel, dem vier Quellen, die Symbole der Paradiesesströme, entspringen, ruhendes Lamm mit dem Nimbus, das Abbild Christi. Beiderseits nähern sich mit schwermüthigem Kopfhängen zwölf Lämmer, in vier

Gruppen von je drei nebeneinander schreitenden komponirt; aber diese Umgehung der monotonen Feierlichkeit, welche die Vorbilder charakterisirt, hat den größeren Fehler einer befremdlichen und wunderlichen Genrehaftigkeit zur Folge gehabt. Und dieser Eindruck wird noch erhöht durch die an und für sich gewiß berechtigte Auffassung der die Scene an beiden Enden abschließenden Städtebilder von Jerusalem und Betlehem, in alter Zeit zinnengekrönte byzantinische Burgen mit edelsteinbesetzten Thoren und farbenprächtigen Marmorpalästen, hier aber nach dem Prinzip moderner Landschaftsmalerei hingestreckte modern-orientalische Architekturkomplexe türkischer Privatbauten.

Die unterste durch drei hohe Rundbogenfenster gegliederte Abtheilung zeigt die stehenden Gestalten der vier großen Propheten, Schriftrollen führend, auf denen prophetische Sprüche verzeichnet sind. Die hergebrachte leidige Dramatik dieser ekstatischen Männer ist in der Körperbewegung hier glücklich gemildert, nur die pomphafte Gewandung ist noch eine Reminiscenz der früheren, von den römischen Künstlern aus dem vorigen Jahrhundert herübergenommenen Uebertreibungen.

Der Salon.

V.

M. Munkacsy hat seit einer Reihe von Jahren Glück auf den Ausstellungen. Auch heuer blieb ihm Fortuna hold; denn ein enthusiastischer Engländer soll für seinen „Coq du village" 60,000 Francs bezahlt haben. Es ist bekanntlich schwer, den materiellen Werth eines Bildes zu fixiren und ein Gemälde „billig" oder „theuer" zu finden, wie etwa ein Seidenkleid oder ein Geschmeide. Wenn man einmal über die Kosten der technischen Herstellung eines Bildes hinaus ist, giebt es keine anderen Grenzen als die persönliche Anschauung des Amateurs, den Grad von Genugthuung, den ihm das Werk einflößt — und die Mittel, die seinem Geschmacke oder seiner Laune zur Verfügung stehen. Nehmen wir z. B. an, der britische Ersteher des Munkacsy'schen Bildes hätte eine eigene Passion für richtig getroffene, frische von der Pußta weg aufgegriffene ungarische Volkstypen, so versteht man vollkommen, daß er der Realisirung seiner Wünsche ein großes Opfer brachte, während der exklusive Bewunderer von Landschaften oder der Porträtliebhaber zwar nicht gleichgiltig an dem „Coq de village" vorübergehen wird, aber ebenso wenig daran denken dürfte, das Bild mit Banknoten zu bedecken.

Der Coq, der Hahn des erwähnten Gemäldes ist ein Zweifüßler ohne Gefieder, seine Haut steckt statt im bunten Federschmuck, in dem grobleinenen Zwilchrock eines Pußtasohnes. Dieser „Hahn" ist der stärkste im ganzen Dorf, der Raufbold, vor dem Alles den Kürzeren zieht, der „Sapermentskerl", dem alle Mädel nachlaufen. Ein durchziehender Jahrmarkt-Herkules rühmt sich nun in der Dorfschenke, wo die Honoratioren des Ortes versammelt sind, es mit Jedermann aufzunehmen. Der „Hahn" bietet sich natürlich als Fechter an und fürwahr, er blickt so grimmig drein, er ballt so boshaft die nervigen Fäuste, daß der arme Herkules in seinem zu breit gewordenen Trikot gar jämmerlich zu schlottern beginnt. Um die beiden Champions bilden die obligaten Typen einer ungarischen Wirthshausgesellschaft bunte Gruppen. Jede Physiognomie ist treffend, und man braucht nicht viel nachzudenken, um jedem der Herren seinen gesellschaftlichen Charakter auf die Stirne zu schreiben. Hier der Apotheker, dort der aus vollem Halse lachende Bindermeister, im Winkel dort um den Tisch zwei Pferdediebe, die dralle Hebe in kurzem Rock und Schürze, und voran die kleine barfüßige Magyarin, die, ohne sich um den Zweikampf besonders zu kümmern, mit den auf dem Boden liegenden messingenen Kugeln des Seiltänzers viel Amusement hat. Es ist eine echt ungarische Dorfscene, und man sieht auf den ersten Blick, daß die vorjährige Reise des Künstlers in seine Heimat ihm von Vortheil gewesen.

Wer gesunden Humor, geistreiche Einfälle, mit einem Worte gemalte Vaudevilles sucht, der wende sich an Herrn Simon Durand. Was für lustige Beobachtungen machen wir nicht vor seinem „Hochzeit auf dem Bürgermeisteramte". Die ganze Hochzeitsgesellschaft harrt in dem Amtssaal der Mairie der Dinge, die da kommen sollen, welche aber nicht kommen. Der Maire, der bereits die klassische trikolore Schärpe um den Leib gewunden, wärmt sich philosophisch die Füße am Kachelofen. Der Polizeisergeant, ein alter Fuchs im vollen Wichs, schielt gar grimmig nach der Thüre, als wollte er den renitenten Bräutigam mittelst der magnetischen Kraft seines Säbels hereinzaubern. Die Braut zupft unwillig an dem Bouquet, und die rosafarbene Toilette bringt das mißmuthige Gesicht noch greller zur Geltung. Die Aermste! Das Gespenst des Sitzenbleibens in der elften Stunde steigt jeden Moment, wie sie auf den leeren Stuhl neben ihr einen Blick wirft, vor ihren Augen auf. Hinter den Zwillingsstühlen der Brautleute sitzen mit den verdrießlichsten Gesichtern der „Papa Schwiegervater", die Zeugen und zwei Damen, die bereits mitleidsvoll zu kichern beginnen. Nur ein blaubefrackter, kurz gehoster Patron, auf dessen jugendlichem Antlitz zu lesen ist, daß er zu jenen zählt, welchen das Reich allein gehört, lümmelt auf seiner Bank dahingestreckt, gähnend. Seine Gleichgiltigkeit bildet den grellsten Kontrast zu dem geschwätzigen Eifer zweier Mütter in der Haube, die nicht im Geringsten ihre Schadenfreude verhehlen, daß einer vornehmen Dame so ein Malheur begegnen kann. Nun, hoffen wir, daß

den Bräutigam nur das regelrechte Sitzen seiner Kravattenschleife oder das Eintreffen des Heirathsfrackes verspätet haben, und daß binnen einer Minute ein demonstratives Ah seinen Einzug begrüßen wird. Aber der Anblick der Gesellschaft in der Wartepause ist recht amüsant, und Durand's Pinsel malt ihn so lustig ab, als hätte er fürwahr diese kleine Scene aus dem intimen Leben hinter einem Vorhang mit eigenen Augen beschaut. Lacht man aus offenem Herzen über den Scherz des „Mariage auf der Mairie“, so liegt in dem „Bout de conduite“ (Ein Stück Begleitung) ein Galgenhumor, der denjenigen gefallen wird, die nicht der Ansicht sind, daß die Stiefel und der dreieckige Hut des Gensdarmen komische Requisiten sind. Die Begleiteten sind ein Trupp „Landstreicher“, die von drei Gensdarmen zu Pferde geführt, mitten im Schnee waten. Der Verfasser trachtete offenbar, eine lächerliche Wirkung zu erzielen, und schreckte vor keinem groben Mittel zurück. Deshalb muß hinter der Gruppe Landstreicher ein Bär einherschreiten, den ein Bergsteiger an dem Rüssel an einer eisernen Kette befestigt führt, deshalb wird mit einem zerlumpten Bettler ein Herrchen im feinen Reiseanzug, ein elegantes Necessaire in der Hand, zusammengestoppelt. Man sinnt darüber nach, was dieser Junge verbrochen haben mag. Natürlicher sind die kleinen Mädchen und Knaben, die lustig und wohlgemuth umhertrippeln, als wären sie nicht Staatsgefangene.

Vibert, der nervöse Karrikaturist, verlegt die Fabel „La cigale et la fourmi“ des guten Lafontaine auf das menschliche Gebiet. Ein wandernder Sänger, etwa im Kostüm eines mittelalterlichen Troubadour, ausgedorrt und abgemagert, dessen Rücken unter der Last seiner Guitarre schier zusammenbricht, trifft im Gehege ein feistes Mönchlein mit obligatem Vollmondgesicht und Träger eines Schmerbauches, der dem Abt von St. Gallen Ehre gemacht hätte. Der fromme Diener der Kirche trägt auf seinem stämmigen Rücken, der unter dieser Last nicht einzubrechen droht, einen riesigen Korb mit Prachtexemplaren von Geflügel. Oh, wie wohl thäte dem armen Wicht von Sänger das kleinste Täubchen aus diesem Korbe oder der geringste Silberling aus der gewiß runden Geldkatze des feisten Winzers im Weinberge des Herrn. Dieser aber zuckt die breiten Achseln, rümpft die geröthete Nase und verzieht das Gesicht so, daß deutlich aus demselben ein unchristliches „Ja, lieber Freund, da kann ich nicht helfen“, herausspricht. Beide Personen dieser kleinen fable en peinture sind sprechend: der Egoismus in dem Pfaffen und an dem bettelnden Sänger die zur Demuth gezwungene Sorglosigkeit.

Man muß bedauern, daß von diesem leichten lustigen Genre, in dem die französischen Künstler mit ihrer graziösen Hand so leicht reussiren, nicht viele Exemplare aufzuweisen sind. Wurde in den Ateliers eine Parole ausgegeben, welche das Heitere auf der Leinwand verpönt und nur Ernstes gestattet? Das geringste Uebel dieser Selbstbezwingung ist wohl, daß die Maler, die in ihrem Innern die Anlage zum Heiteren empfinden, ihre natürliche Begabung forciren und Groteskes erzeugen, so daß man bei vielen Bildern über den Verfasser lacht, statt über den Stoff, bei anderen aber rathlos stehen bleibt.

„La Proie“ ist ein Bild, dem zu Ehren schon mancher Strom Tinte geflossen ist. Man weiß nicht, ob man es mit einem Zerrbild oder einem aus dem Leben gegriffenen Porträt zu thun hat. Diese „Beute“ ist ein junger zwanzigjähriger Lebemann, fast noch ein Kind, den eine schlankgewachsene Phryne im schwarzen Seidenkleid, den Arm mit goldenen Reifen bedeckt, in ihren Krallen hält. Die mise en scène ist recht geschickt, der Strahl der aufgehenden Morgensonne, welcher durch den Vorhang das Gemach beleuchtet, wo eben die Orgie ihr Ende erreicht hat, benimmt dem Auftritte die Banalität eines gewöhnlichen Trinkgelages nach der Schlacht. Aber der Charakter ist es, der dieser Scene aus dem Pariser Leben abgeht; man hat auf den dahinsiechenden Jüngling ein Sonnet gedichtet; aber es gehört etwas guter Wille dazu, um ihm das Dutzend Verse auf das nichtssagende Gesicht zu borgen. Aber allerdings der Frack ist so schön geschnitten, und die Blume im Knopfloche so köstlich nachgeahmt.

Die „couleuvre“ (die Natter) des Herrn Beaulieu, ein nackt auf dem Bauche liegendes zusammengekauertes Geschöpf mit einem schwarzen Perrückenkopf, soll ebenfalls etwas spezifisch Pariserisches sein. Wir vermögen jedoch in diesem Bilde nur eine seltsame Verletzung der Perspektivgesetze zu entdecken. Die Arme und der Kopf scheinen gar nicht zu diesem Rumpfe zu gehören, man würde schwören, daß sie auf denselben geleimt sind. Der Effekt, auf welchen der Maler rechnete, als er die blendend weißen und durchsichtig rosafarbigen Tinten des Körpers mit hochrothen Teppichen und bunten Federn umgab, ist verfehlt. Außerdem beginnt dieses Schlagmittel wirklich ein wenig ranzig zu werden. Eine viel echtere Pariser Figur als diese angebliche Schlange finden wir in dem „Verlassen“, einer Episode aus der Leidensgeschichte der Liebe. Ein junges hübsches Mädchen, welches ein Treuloser im Stich gelassen hat, bringt sich auf die landesübliche Weise um: sie erstickt sich mit Kohlendampf; das Mittel ist in solchen Fällen für die Ariadne aus dem Pariser Volk so obligat, wie vor Jahren das Cyankali in solchen Fällen in Wien. Die Selbstmörderin, im Hemde und bereits von dem Todesschauer ergriffen, schleppt sich mühsam nach einem am Fuße des Bettes gestellten Sessel, worauf Schreibzeug und ein begonnenes Briefchen liegen.

Der Ausdruck der Physiognomie ist mit horrendem Realismus getroffen.

„Eine Sensationsnachricht“ läßt **Worms** auf dem Dorfplatz eines spanischen Ortes von dem Tambour austrommeln, und die Töne des Eselfells rufen eine Menge Studienköpfe herbei, die offenbar einer gewissenhaften Reisemappe entnommen sind. Wer jemals in Spanien gewesen ist, wird hier wohlbekannte Gestalten wiederfinden, wie derjenige, der einmal die Pußta bereist hat, sich in den Bildern des Herrn Munkacsy auskennt. Der klassische Berliner fehlt ebenso wenig wie der Maurenabkömmling mit dem Kupfergesichte, der pariamäßig im Winkel steht.

Ueberhaupt waren Reiseskizzen aus den südlichen Ländern beliebte Stoffe. „Der Vorabend einer Hinrichtung in Rom“ und das „Hochzeitsessen in Capri“ können auf diesem Gebiete zu den besten Werken zählen. Namentlich das letztere mit seiner ungeschminkten Darstellung des Maccaronifanges aus der gemeinsamen Schüssel, wobei nur die Gabeln der Mutter Natur Gebrauch finden, ist recht lustig. Die Fiasconi des Landweines sind so nett und so zierlich, daß man recht gerne sie ihres Inhaltes berauben möchte.

Schenk, ein geborener Holsteiner, erzählt uns selbstverständlich mit dem Pinsel wieder ein kleines Malheur, das ihm auf einer Reise in der Auvergne passirte. Ein Sturmwind, wie er unerwartet in den Cevennergebirgen selbst an den heitersten Tagen aufwirbelt, reißt den Schirm weg, der das improvisirte Atelier des naturzeichnenden Künstlers beschützen soll, und schleudert ihn mitten in eine arglos dahintrippelnde Schafheerde. Die blökenden Thiere werden just so scheu, als wenn eine Bombe in ihre Mitte gefallen wäre, die Hunde bellen, und die Auvergner Hirten, die nur mit Mühe ihre Kopfbedeckung gegen den Wind schützen, fluchen. Der unglückliche Maler jagt mit Siebenmeilenstiefeln nach dem nächsten Dache und merkt nicht, daß hinter ihm die ganze Staffage zusammenbricht. In dieser kräftig wiedergegebenen Scene kann man ohne Mühe ein gutes Stück Landschafts- und Thiermalerei finden, dies Alles ohne Prätention, wodurch der Werth noch erhöht wird.

Originell ist die ziemlich umfangreiche Komposition **Schützenberger's** aus Straßburg, „Die sieben Todsünden“ darstellend. Das ist weder eine biblische noch eine antike Allegorie. Der Tummelplatz der Sünden ist ein Maskenball, auf dem sich Geiz, Zorn, Luxus, Neid u. s. w. in verschiedenen Trachten begegnen. Schützenberger ist kein Kolorist von der Fortuny'schen oder Regnault'schen Schule, er verwendet seine Farben mit haushälterischer Diskretion und treibt offenbar diese Verachtung der „Effekte“ zu weit, während die Nachahmer der beiden erwähnten Meister weit über das Ziel hinausschießen.

Ein anderer Elsäßer, **Lix**, ein bekannter Zeichner hiesiger illustrirter Blätter, hat mit Glück eine kleine Gruppe seiner Landsleute wiedergegeben. Ein von der Jagd heimkehrender Pächter wird vom Regen überrascht und bittet zwei des Weges kommende Mägdlein in der kleidsamen Tracht der Straßburger Gegend um ein Plätzchen unter ihrem Schirm. Die eine lacht dem Bittsteller boshaft in's Gesicht, die andere sieht verlegen zu Boden. Wäre es nicht etwa bloßer Zufall, der dem vergnügt und gemüthlich dreinblickenden Elsäßer Pächter da grade mit den beiden Dirnen eine Begegnung menagirt hat! Seine trauliche Bitte wird ihm gewiß nicht abgeschlagen werden, und wer weiß, wohl bald kann Hochzeit im Dorfe sein. Solche frisch aus dem Volksleben gegriffene Scenen machen sich viel besser, als die meistens auf Bestellung und ohne Ueberzeugungskraft nach der nämlichen Schablone gemalten trauertragenden Alsace und Lorraine, ein Stoff, der selbst für das hiesige Publikum seine Zugkraft verloren hat. **Paul d'Abrest.**

Illustrationswerke.

Shakespeare's sämmtliche Werke. Uebersetzt von A. W. Schlegel, Fr. Bodenstedt, N. Delius, O. Gildemeister, G. Herwegh, P. Heyse, H. Kurz und A. Wilbrandt. Mit 830 Illustrationen von Sir **John Gilbert**. Stuttgart, Eduard Hallberger. Vollständig in 48 Lieferungen von je ca. 6 Bogen.

Wir müssen uns von vornherein gegen die dem oben genannten Werke vielleicht entgegentretende Auffassung verwahren, als ob der britische Illustrator gerade als Brite in besonders hohem Grade befähigt gewesen wäre, des britischen Dichters Werke bildlich aufzufassen und darzustellen, so daß dieser landsmännischen Interpretation schon darum ein besonderer Vorzug vor anderen Werken gleicher Art zuzuerkennen wäre. Für das Verständniß einer Dichtung wird nur dann ein Angehöriger des Volkes, welchem sie entstammt, vorzugsweise befähigt sein, wenn die Dichtung sich nicht über den beschränkten Kreis nationaler Anschauungen erhebt. Je tiefer aber der Dichter die menschliche Natur als solche erfaßt und zur Darstellung bringt, um so mehr wird er gemeinsames Eigenthum des die Schranken der Nationalität überschreitenden, eine enge Zusammengehörigkeit bildenden Kreises poetisch empfindender und denkender Menschen. Und welchem Dichter käme gerade diese Eigenschaft, Gemeingut geworden zu sein, mehr zu als Shakespeare, und in welcher nichtenglischen Nation hätte er ein tieferes, bereitwilliger entgegenkommendes Verständniß gefunden, als gerade in der deutschen?

Andrerseits aber werden gerade wiederum wir Deutsche einer künstlerischen Produktion nicht deshalb ein Vorurtheil entgegen bringen, weil sie als ausländische

mit inländischen von anerkanntem Werthe in die Schranken tritt. Kommt doch der bildenden Kunst ebenso wie der Dichtung jene Eigenthümlichkeit zu, daß sie kosmopolitischen Charakter trägt, und ist doch ihre Sprache gerade nach dieser Richtung hin so viel leichter verständlich als die der Poesie im engeren Sinne. Und so begrüßen wir es als ein dankenswerthes Unternehmen, wenn der Hallberger'sche Verlag die in England geschätzten, in Deutschland aber nur in engeren Kreisen bekannten Shakespeare-Illustrationen John Gilbert's nun auch dem großen Kreise der deutschen Gebildeten zugänglich zu machen sucht, und zwar in Verbindung mit einer schön ausgestatteten und gut redigirten Ausgabe der dichterischen Werke Shakespeare's selbst.

Die Illustrationen, die uns hier vorzugsweise interessiren, sind zweierlei Art: die einen suchen die Phantasie des Lesers zu unterstützen, wenn er sich bemüht, die durch die Dichtung gegebenen Situationen sich vorzustellen. Da giebt John Gilbert in kräftigen Zügen den Charakter der dramatischen Situation mit besonderer Betonung der historischen Treue, so daß gerade bei den so mannichfachen Zeiten und Lebenskreisen, in welche Shakespeare's Dramen führen, in der That diese Beihülfe dem Leser eine sehr willkommene sein kann. Die andere Art — und diese halten wir ihrem Wesen wie ihrer Ausführung nach für die viel bedeutendere — begnügt sich mit der Darstellung einzelner Persönlichkeiten, oft nur der Büste derselben, sucht aber den Charakter des Einzelnen möglichst prägnant zum Ausdruck zu bringen. Hier kann sich die eigentlich schöpferische Kraft des bildenden Künstlers bethätigen; hier kann er zeigen, wie tief er in das Wesentliche der Dichtung eingedrungen ist, und in welchem Grade er es vermag, dem vordichtenden redenden Künstler nachzudichten. Hier wird daher die Individualität des bildenden Künstlers im Gegensatz zu derjenigen anderer, nach gleichem Ziele ringender Künstler am schärfsten hervortreten und seine Auffassung als eine in der That selbständige sich ihren Platz neben anderen erringen können. So möchten wir aus den uns vorliegenden Lieferungen 1—3, welche König Lear, Heinrich VIII. und den Anfang von Antonius und Kleopatra enthalten, als auf sehr tüchtige Leistungen, neben welchen sich natürlich noch sehr wohl andere Darstellungen als durchaus berechtigte denken lassen, auf die Einzeldarstellungen der Brüder Edmund (S. 14) und Edgar (S. 44) hinweisen, ferner auf die des blumengeschmückten Lear (S. 50), der mit angstvoller Spannung den Spuren der Vernunft des kranken Vaters nachforschenden Cordelia (S. 54), sodann aber besonders auf die Darstellung des Königs mit dem in hoher Gunst stehenden Kardinal Wolsey (S. 81), des nun tief gestürzten, in sich versunkenen Kardinals (S. 104) und ebendesselben, nachdem er in seinem Unglück den Anlaß zur inneren Läuterung gefunden hat (S. 108).

Ob nun in der Einheit des Illustrators gerade ein besonderer Vorzug liegt, ist eine Frage, deren Beantwortung davon abhängt, ob der bildende Interpret dieselbe Vielseitigkeit der Anschauung und der schöpferischen Kraft besitzt wie der originale Dichter. An und für sich läßt es sich jedoch sehr gut denken, daß ebenso wie eine von mehreren ausgehende Uebersetzung in eine andere Sprache gerade dadurch dem großen Dichter gerecht wird, daß bei der Mannichfaltigkeit des Originals durch eine Vertheilung der jedesmal Geeignetste seine ganze, sich gerade nach dieser Richtung hin bewegende Kraft einsetzen kann, auch die Uebersetzung der redenden Kunst in die bildende durch mehrere Künstler erfolgen kann. Es kommt bei der Uebersetzung eines Dichters nicht sowohl darauf an, daß überall bei allen einzelnen Werken, deren jedes ein besonderes Ganzes für sich bildet, die gleiche Auffassung, der gleiche Ton sich bemerkbar mache, als vielmehr darauf, daß jedes einzelne Werk seiner Eigenthümlichkeit nach in der Uebersetzung die möglichst große Annäherung an seine Vorzüge und seinen besonderen Charakter erlange. Die Gesammtheit des begonnenen Werkes wird zeigen, wie weit man von einer Congenialität des Illustrators dem Dichter gegenüber wird reden dürfen. Sicherlich aber wird sich auch diese Shakespeareausgabe im deutschen Volk einen Platz erringen, den sie den uns vorliegenden Proben nach in der That beanspruchen darf, da sie in der gewählten Form wohl geeiget ist, das Verständniß des Dichters zu fördern und seinen Freunden einen erhöhten Genuß zu verschaffen. V. V.

---

1) **Grimm's Kinder- und Hausmärchen** in Bildern von Eduard Ille, Professor in München; in Holz geschnitten von W. Hecht. Berlin, Alex. Duncker.

2) **Italien.** Eine Wanderung von den Alpen bis zum Aetna. In Schilderungen von Karl Stieler, Eduard Paulus, Woldemar Kaden, mit Bildern von G. Bauernfeind 2c., Holzschnitte von Adolf Cloß in Stuttgart. Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

3) **Faust** von Goethe. Erster Theil. Mit Bildern und Zeichnungen von A. v. Kreling, Direktor der kgl. Kunstschule in Nürnberg. München und Berlin, Friedr. Bruckmann's Verlag.

Wie viele Jahrtausende liegen zwischen der Zeit, in denen die alten Aegypter ihren aus Nilschlamm geschlagenen Backsteinen mittels Holzstempeln gewisse Zeichen aufdrückten, und den Tagen, in denen Thomas Bewick seine große Pflanzschule der modernen Holzschneidekunst gründete! Und welche Fortschritte hat diese Kunst hinwiederum seit der Gründung der ersten illustrirten Zei-

tung gemacht! Welche Phasen hat sie insbesondere bei uns in Deutschland durchlebt, seit Graf Raczynski 1836 seine „Geschichte der neueren deutschen Kunst" mit Holzschnitten auch deutscher Künstler ausstattete!

Steht der deutsche Holzschnitt dem englischen an technischer Freiheit bezüglich der Zeichnung, dem französischen an malerischem Effektreichthum und künstlerischer Gesammtwirkung nicht ebenbürtig zur Seite, so überragt er doch beide durch Gewissenhaftigkeit der Durchführung und Solidität der Technik.

Davon geben auch die oben genannten Illustrationswerke ein glänzendes Beispiel, indem sie einerseits den strengeren Ansprüchen an diesen Zweig der vervielfältigenden Kunst genügen, andrerseits aber deutsche Art, zu denken und zu empfinden, in durchaus charakteristischer Weise zur Anschauung bringen.

Eduard Ille hat aus dem Jungbrunnen deutscher Romantik, aus den in Darstellung und Fassung vollkommen ächten, an poetischem Werthe unschätzbaren Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm geschöpft und führt uns in vier großen, figurenreichen Kompositionen Dornröschen, Rothkäppchen und Froschkönig und der eiserne Heinrich vor. Für alle drei hat Ille mit richtigem Verständniß den architektonischen Rahmen gewählt, ohne dabei eintönig zu werden. Im Dornröschen treten uns die energischen Formen des romanischen Baustils entgegen, und ihnen entspricht das Gewand der betheiligten Personen in ungesuchter Weise. Im Froschkönig und eisernen Heinrich weist der architektonische Aufbau auf die Zeit hin, in der Ludwig der Vierzehnte von Frankreich das Vorbild aller Potentaten und Potentätlein Europa's war, und die hohen Toupées, nackten Busen und bauschigen Reifröcke, und die mächtigen Allongeperrücken, breitschößigen Westen und Staatskleider und zierlichen Galanteriedegen der Herren passen gar prächtig zu den verschnörkelten Balustraden und gekröpften Giebeln. Wenn, wie sich die Brüder Grimm ausdrücken, das Märchen überall zu Hause sein kann, so läßt sich auch dessen zeitliche Ungebundenheit nicht bestreiten, und darum dürfen wir mit dem Künstler, der ja selber ein Dichter ist, am wenigsten darüber rechten, wenn er in seiner anmuthigen Komposition zum Rothkäppchen sich in Bezug auf die Verbindung von Lokal und Kostüm einige Licenzen erlaubte. Sehr glücklich muß jedenfalls der Gedanke genannt werden, dem Wolfe in Haltung und Bewegung etwas Menschenähnliches zu geben. Es ist das allerdings schon im Märchen selber klar genug angedeutet, das den Isegrimm wie einen Menschen sprechen und handeln läßt; gleichwohl hat vor Ille nur Kaulbach den gleichen Wink in seinem Reineke Fuchs beachtet. Und darum loben wir Ille dafür, daß er seinen Wolf auf zwei Beinen wandeln und seine Vordertatzen wie Arme und Hände gebrauchen läßt.

Hecht hat die Blätter mit jener Meisterschaft geschnitten, die ihn gegenwärtig in seiner Sphäre fast ohne Rivalen erscheinen läßt; dagegen verdient der Verleger eine ernste Rüge dafür, daß er zu den Abdrücken ein so dünnes Papier nahm, daß die Benutzung derselben außerordentlich erschwert wird. Bei dem ziemlich hohen Preise der Blätter wäre er wohl in der Lage gewesen, stärkeres Papier zu wählen.

Engelhorn's Prachtwerk „Italien" ist nunmehr bis zur 17. Lieferung gediehen und hat die weitgehenden Hoffnungen, welche die Probelieferung erweckte, nicht nur vollkommen gerechtfertigt, sondern nach manchen Richtungen sogar übertroffen. Es giebt kein Land, dessen Schönheiten so viele Dichter und Künstler begeistert hätte als Italien, und es handelte sich für die Verlagsbuchhandlung vor Allem darum, demselben neue Seiten abzugewinnen. So wurden denn in Wort und Bild neue Wege eingeschlagen, wurde manches von der alten breiten Heerstraße und den Eisenbahnen weit abseits liegende Thal erschlossen, und das Boot mit dem zierlichen lateinischen Segel lief gar manches der Schaar gewöhnlicher Touristen unbekannte Nest an, an dessen Ankerplatz sonst nur Fischerkähne liegen. Den großen Schöpfungen unsterblicher Meister haben die wackeren Künstler neue Schönheiten abgelauscht, aber sie haben es auch nicht verschmäht, dunkle Gäßchen aufzusuchen und sind auf die flachen Dächer bescheidener Bürgershäuser hinaufgestiegen, auf denen emsige Hausfrauen ihr Leinenzeug trocknen. Wort und Bild zeugt von frischer Unmittelbarkeit der Auffassung und Gestaltung, und wahrt auch jeder der Mitarbeiter seine Eigenart, so wird doch die wohlthuende Harmonie des Ganzen nirgends gestört. Welchem der Schriftsteller, welchem der Künstler, die dem Werke ihre Kräfte gewidmet, die Krone gebühre, die Frage kann füglich offen bleiben, wo ihre Beantwortung nicht leicht möglich wäre, ohne gegen den einen oder anderen ungerecht zu sein. Freuen wir uns vielmehr des schönen Zusammenwirkens Aller!

Im „Faust" der Bruckmann'schen Verlagshandlung sehen wir die älteste und die jüngste reproduktive Technik zu einem Ganzen verbunden, Holzschnitte und Photographien wechseln mit einander, und es tritt uns dabei der Holzschnitt in dreifacher Verwendung entgegen: im geschlossenen Bilde, im künstlerisch ausgeschmückten Anfangsbuchstaben und in der Vignette, während die Photographie die Vervielfältigung der bekannten größeren Kompositionen Kreling's zum Goethe'schen Faust übernimmt. Wenn ich die durch den Holzschnitt vervielfältigten Zeichnungen Kreling's für den werthvolleren Theil des Werkes erkläre, so glaube ich nur die Ansicht sehr Vieler auszusprechen. In ihnen bewegt sich die Phantasie des genial angelegten Künstlers mit jener

Freiheit, deren sie zum Schaffen bedarf, um ihrer Eigenart gerecht werden zu können, und namentlich in den Initialen und Vignetten hat der Künstler seinem innersten Wesen einen durchaus charakteristischen Ausdruck gegeben, zugleich aber auch gezeigt, welch' reichen Schatz künstlerischen Wissens er dem Studium der alten Miniaturen verdankt, das er mit gutem Rechte den Anforderungen der Neuzeit entsprechend verwerthet.

Was die Ausführung der Holzschnitte anlangt, so nehmen die W. Hecht's entschieden die erste Stelle ein. An sie reihen sich die aus den xylographischen Anstalten von Brend'amour, Trambauer und Walla hervorgegangenen würdig an. Für die Photographien wurde ein rothbräunlicher Ton gewählt, der allerdings den Vorzug warmer Wirkung für sich hat, aber nicht bei allen Kompositionen am Platze erscheint. Meines Erachtens wäre der einfach schwarze Ton am vortheilhaftesten zur Verwendung gekommen, der einigermaßen an die Aquatinta-Manier erinnert. C. A. R—t.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Kaum hat das letzte große Bild von Andreas Achenbach die Schulte'sche Ausstellung verlassen, und schon erscheint dort ein neues Gemälde des Meisters von gleich großen Verhältnissen. Konnten wir bei aller Anerkennung der Einzelheiten jenem Motiv von Blankenberghe nicht unsere volle Bewunderung zu Theil werden lassen, so dürfen wir mit um so aufrichtigerem Lobe von diesem „Motiv von Ostende" sprechen, welches nach dem einstimmigen Urtheil der hiesigen Künstler zu dem Bedeutendsten gehört, was der unermüdliche Maler je geschaffen. Das Wasser mit den vielen Schiffen und den zahlreichen Figuren im Vordergrunde zeigt eine wahrhaft vollendete Behandlung, und wenn der Ort mit seinem Kirchthurm im Hintergrunde vielleicht allzu blau und kalt im Ton erscheint, so schadet dies keinenfalls der Gesammtwirkung, die durch eine leuchtend helle Luft wesentlich gehoben wird. Das treffliche Bild geht zur großen Ausstellung nach Brüssel und ist ganz dazu geeignet, den Ruhm der deutschen Kunst im Auslande immer mehr zu befestigen und zu verbreiten. Auch ein großes Gemälde von C. Jungheim, „Der Gosausee" zeichnete sich durch Kraft und Tiefe der Farbe bei geschickter Behandlung höchst ehrenvoll aus und würde noch allgemeineren Beifall gefunden haben, wenn nicht der Vordergrund mit seinen Steinen und Gebüschen etwas flau im Vergleich mit den übrigen Theilen der Landschaft erschienen wäre. Ein noch umfangreicheres Bild „Mittagsruhe am Gebirgssee" von Steinicke verdient ebenfalls mit Anerkennung genannt zu werden. Ungemein sorgfältig ausgeführt und etwas glatt behandelt, gab es die sonnig helle Stimmung eines warmen Sommertags mit vieler Wahrheit wieder. „Der Abend" von Rudolf Jordan führte uns in der gewohnten meisterhaften Durchbildung ein altes holländisches Schifferpaar vor Augen, welches in seiner Hütte gemüthlich zusammensitzt und durch die Strahlen der scheidenden Sonne, die durch die geöffnete Thüre dringen, wirkungsvoll beleuchtet wird. Der Lebensabend glücklicher Menschen erscheint hier in poetischer Verbindung mit dem Abend in der Natur, ohne daß die dadurch erzielte wohlthuende Stimmung irgendwie gesucht erschiene. Ein Porträt Karl Schnaase's von Frau Marie Wiegmann fesselt jetzt um so mehr das Interesse, als das Andenken des berühmten Mannes durch seinen jüngst erfolgten Tod bei Allen, mit denen er hier während seines langjährigen Aufenthaltes in nähere oder fernere Berührung gekommen, in lebhafter Weise aufgefrischt worden ist. Der geistvolle Kopf ist trefflich aufgefaßt und sehr gut gemalt. Die Zeichnung ist weniger lobenswerth. — Bei Bismeyer und Kraus waren ebenfalls in den letzten Wochen viele neue Gemälde ausgestellt. Julius Geertz brachte ein Motiv aus der Bretagne. Drei Landmädchen sind mit Nähen beschäftigt und lauschen dabei den Plaudereien eines Bauernburschen, die auf sie den verschiedenartigsten Eindruck hervorbringen. Im hintern Theil der Stube sitzt die Mutter arglos am Kamin. Die Charakteristik der Köpfe ist sprechend und scharf, die Farbe gesättigt und kräftig und die Pinselführung breit und energisch. Auch der Studienkopf eines Savoyardenknaben von Geertz wies diese Vorzüge auf. Ein Bild von Max Volkhard zeichnete sich durch eine höchst wirkungsvolle Farbe und meisterhafte Durchführung ehrenvoll aus, obgleich der Inhalt ganz interesselos war. Ein niederländischer Rathsherr des 17. Jahrhunderts giebt dem Thürschließer Befehle, ehe er das Sitzungszimmer verläßt. Dies schien uns der Gegenstand auszudrücken. Die beiden Figuren und das große Interieur waren gleich vortrefflich gemalt, und das Werk zeugte von großen Fortschritten. Ein Motiv aus der heiligen Grabeskirche von A. Seel gehörte zu dem Besten, was wir in langer Zeit hier gesehen, wie uns denn überhaupt die Architekturbilder Seel's stets mit aufrichtiger Bewunderung erfüllen. Unter den Landschaften befanden sich schöne Bilder von Metzener, Krüger, Jacobsen und Dücker, die in verschiedenartigen Richtungen und Motiven gleiches Lob beanspruchen konnten. Kröner versteht es, Thiere und Landschaft stets geschickt zu verbinden, so daß man kaum weiß, worin er Besseres leistet. Dabei besitzt er eine große Produktivität, ohne dadurch in flüchtige Behandlung zu verfallen. Auch seine neuesten Schöpfungen wiesen die früheren Vorzüge auf. Eine einfache Abendlandschaft mit Kühen von R. Burnier erregte durch die leuchtende Wirkung der Luft gerechtes Aufsehen. Große Naturwahrheit und feine Stimmung verliehen dem anspruchlosen Motiv einen seltenen Reiz. Ganz besonders verdient auch das Aquarell von Barthelmeß gerühmt zu werden, welches dieser Künstler nach dem lieblichen Bilde von Knaus „Die Geschwister" angefertigt hat, um dasselbe als Kupferstich zu vervielfältigen. Die Vorzüge des Originals hat er mit außerordentlicher Treue wiederzugeben verstanden und dabei eine so gewandte Ausführung an den Tag gelegt, daß wir nur wünschen können, den Stich in gleicher Vorzüglichkeit gelingen zu sehen.

B. **Die Ausstellung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen** ist seit dem 1. Juli in der städtischen Tonhalle zu Düsseldorf eröffnet. Wir haben uns in den vorhergehenden Jahren schon über dies überaus ungünstige Lokal tadelnd ausgesprochen und freuen uns daher um so mehr, daß nun bald durch die Erbauung einer Kunsthalle ein geeigneterer Raum für die Ausstellung geschaffen wird. Einstweilen war kein so großer Saal zu finden, der die Tonhalle hätte ersetzen können, so daß man sich abermals mit derselben abfinden mußte. Die bedeutenderen Künstler stellen mit wenigen Ausnahmen nicht mehr aus, um ihre Werke nicht in diesem schlechten Lichte hängen zu sehen. Es ist deßhalb eine baldige Aenderung in jeder Beziehung dringend zu wünschen. Der Katalog weist diesmal 272 Nummern auf, wovon 258 Gemälde, 3 Aquarelle, 1 Glasgemälde, 6 plastische Werke, 3 Kupferstiche sind, dazu mehrere Zeichnungen von dem jüngst hier verstorbenen Bildhauer Ernst Müller, die auf's deutlichste dessen bedeutendes Talent bekunden, welches leider nicht zur vollen Entfaltung gelangt ist. Das größte Bild der Ausstellung ist eine Scene aus der Schlacht von Gravelotte von F. E. Klein, die Einnahme der Position von St. Hubert durch die fünfzehnte Division. Es ist nur schade, daß der künstlerische Werth dieses Gemäldes nicht mit seiner Größe in vollem Einklang steht. Die eigentliche Historienmalerei ist gar nicht vertreten. Religiöse Bilder haben nur H. Sinkel und Professor Mücke ausgestellt, und Scenen aus Dichtungen stellten Roland Risse und H. Mosler dar. Ersterer den Gott und die Bajadere, letzterer die Krönung Tasso's durch Leonore von Este. Die überwiegende Mehrzahl der Gemälde besteht aus Landschaften, unter denen sich viele befinden, die das aufrichtigste Lob verdienen. Auch Genrebilder sind zahlreich vorhanden, wie dies ja stets der Fall ist. Die meisten Sachen waren schon früher hier in den Permanenten Ausstellungen in besserem Licht zu sehen, und da wir sie damals schon besprochen haben, können wir jetzt um so eher auf eine eingehendere Besprechung ver-

sichten, als kein neuer Gesichtspunkt, keine neu aufkommende Richtung oder Beeinflussung zu Tage tritt und überhaupt alles Vorhandene sich nicht zu einer einigermaßen Aufsehen erregenden Höhe erhebt. Das Mittelgut waltet entschieden vor, und auch auf geradezu Schlechtes sind wir mehrfach gestoßen. Die Stiche Aschenbrödel und Rothkäppchen nach Bosch von Fritz Dinger, und die Hochzeit zu Kana von J. Kohlschein sind zu rühmen. Ebenso die hübschen Marmor-Reliefs von J. Reiß und H. Geißler, und die kleine Statuette der Psyche von Georg Neumann. Der Germaniaschild von Gustav Broßmann in Dresden, der schon von Eröffnung der Ausstellung von Düsseldorfer Bürgern angekauft und dem Kultusminister Dr. Falk bei seinem Aufenthalt in Düsseldorf zum Andenken geschenkt wurde, erregt großes Interesse. Derselbe besteht aus einem Mittelfelde mit verschiedenen Medaillons und einem darum laufenden Friese. Die Aufgabe des Künstlers war es, die Einigung Deutschlands und die Hauptmomente, welche dazu geführt haben, darzustellen, was ihm in anerkennenswerther Weise gelang. Die galvanoplastische Ausführung ist recht verdienstlich.

Vermischte Nachrichten.

* Ausgrabungen in Samothrake. Die Fortsetzung der auf Kosten der österreichischen Regierung unternommenen Ausgrabungen auf der Insel Samothrake ist von diesem Frühjahr auf den Herbst verschoben worden und soll nun im September zur Ausführung kommen. Außer den Proff. Conze und Hauser nimmt dies Mal auch Prof. Benndorf in Prag an der Expedition Theil. Die Korvette „Frundsberg" wurde den Reisenden von der österreichischen Regierung zur Verfügung gestellt. Diesmal handelt es sich indessen nur um Aufnahme des Gefundenen; die Fundstücke selbst bleiben im Besitz der Türkei. — Prof. Conze legt soeben die letzte Hand an die über die erste Reise nach Samothrake von ihm und seinen Begleitern ausgearbeitete Publikation, deren baldigem Erscheinen wir demnach entgegensehen dürfen.

Zeitschriften.

The Academy. No. 166.
Art news (Paris), von Ph. Burty. — La maison Leys, von W. M. Rosetti. — Art sales.

Mittheilungen des österr. Museums. No. 118.
Die photographische Ausstellung im Museum. (Schluss.) — Das deutsche Gewerbemuseum in Berlin.

L'Art. No. 28.
Aux artistes, von E. Véron. — Le salon de 1875, XI., von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Exhibition of the Royal Academy of arts, von Ch. Yriarte. (Forts.) — Exposition des oeuvres de Corot, von E. Daliphard. (Forts. Mit Abbild.) — Eine Kunstbeilage.

Gazette des Beaux-arts. Juli.
Le salon de 1875, von A. de Montaiglon. (Forts. Mit Abbild.) — Une statue de Louis XV., de J.-B. Lemoyne, von L. Courajod. (Mit Abbild.) — Les figurines de Tanagra au musée du Louvre, von O. Rayet. (Schluss. Mit Abbild.) — Les graveurs contemporains: J. Jacquemart, von L. Gonse. (Forts. Mit Abbild.) — Histoire du costume: salle du moyen âge à l'exposition de l'union centrale, von A. Darcel. (Schluss. Mit Abbild.) — Le disque de Bérésoff, von A. Basilewski. (Mit Abbild.)

The Fortnightly Review. Juli.
The history of a pavement, von Sidn. Colvin.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

30. Juli



Nr. 42.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Der Salon.

VI.

Gustave Doré, der berühmteste unserer Zeichner, gehört offenbar auch zu jenen unstäten und stets beunruhigten Naturen, die die Kunst studieren, um sich selbst unglücklich zu machen; statt in der ihnen von der Natur angewiesenen Sphäre ihre Thätigkeit zu entfalten, jagen sie auf anderen Gebieten, für welche sie keine Anlage haben, dem Unerreichbaren nach. Nun, wir wollen diesen Anstrengungen keineswegs jene Anerkennung versagen, die der Fleiß, wenn er sich auch verirren sollte, jedesmal verdient; aber es wird uns auch gestattet sein, bei aller Rücksicht auf das Talent des Autors im Allgemeinen diesen Irrthum, die Aussichtslosigkeit seiner erwähnten Anstrengungen zu konstatiren. Und das dürfen wir behaupten, daß Doré das Zeug zu einem Darsteller biblischer Stoffe oder gewaltiger übernatürlicher Kategorieen ebenso wenig besitzt, wie ihm unstreitig das Genie der skizzenhaften Darstellung historischer Episoden und grotesker Figuren in hohem Maße eigen ist. Schon voriges Jahr, beim Anblick jener seltsamen, im blauen Zwielicht gemalten Gemälde „Christliche Märtyrer im Cirkus", hatte man Bedenken laut werden lassen, ob Doré sich in solchen größeren Rahmen wirklich zurecht finden werde. Der Künstler wollte offenbar diese Bedenken entkräften und zeigen, daß er, der sich seine Berühmtheit mit faustdicken Bücher- und Albumillustrationen erkämpft hat, vor einer einige Meter messenden Wandfreske nicht zurückschreckt. Sein „Dante und Virgil in dem siebenten Cirkel" entstand. In diesem „siebenten Cirkel" überliefert Satan die unglücklichen Gepeinigten den Schlangen — aber was für Schlangen? Riesige aufgeblähte Regenwürmer sind es, mit silbernen Schuppen bedeckt, schmutzig schimmernd, lauter Thiere, die weder auf der Erde zu finden sind, noch einer übernatürlichen Vision entsprechen: Thiere, die keine Furcht einflößen, sondern einen unbezwinglichen Ekel, der bewirkt, daß man sich von diesem Bilde abwendet, wie etwa wenn man Nachts beim Nachhausegehen an eine Ratte anstreift, die von einem Loch in's andere huscht. Die Körper der Gepeinigten sind ohne jede anatomische Richtigkeit und Proportionalität. In dieser Hinsicht hätte Doré Vieles von einem weniger bekannten Maler, St. Correntz, zu erlernen, der von seinem Bilde: „Le Mort" den Ausdruck sowohl der verschiedenen Abstufungen der Trauer auf den Gesichtern der die Leiche Umstehenden, als auch den Ausdruck des eben eingetretenen Todes auf dem Antlitz des Verblichenen vortrefflich auffaßte. Die stumme Verzweiflung der Mutter oder der Frau (man unterscheidet nicht recht), die ernste Miene des Priesters, die stark mit Neugierde vermischte und ein wenig erheuchelte Theilnahme der Nachbarn sind ebenso viele Abstufungen ein und des nämlichen Gesichtes, wo bei keiner Nüance ein Pinselstrich zu wenig oder zu viel gegeben wurde.

Die meisten der biblischen Geschichte entlehnten Episoden erheben sich nicht über das Niveau einer anständigen aurea mediocritas. Der bitterböse Kain und seine Mordthat an dem süßen Abel haben, wenn ich nicht irre, drei Maler angeregt, ohne die Bildhauer zu rechnen. Auch das seltsame Mißgeschick der Thamar, gegen die sich Ammon mit einer Ungalanterie benahm, über die in den Büchern der Könige nähere Aufklärungen

zu finden sind, begeistert eben jeden erfindungsreichen Napin. Fügen wir jedoch hinzu, daß hier Ammon bereits verschwunden ist, und das Opfer seinem Bruder Absalon im Beisein zweier Nubierinnen ihr Leid klagt.

Auch fehlt es nicht an Christusbildern, aber keines kommt jenem Christus von Bourneuf gleich, der vor einem Jahre so viel Aufsehen erregte und nun den neuen Assisensaal schmückt.

Die Porträts bilden seit einer Reihe von Jahren eine der besuchtesten und am besten gepflegten Abtheilungen des Salon. Es greift hier eine merkwürdige Erscheinung Platz, die einige Beachtung verdient. Seitdem neue Erfindungen die Photographie allmählich auf die heutige hohe Stufe brachten, hatte sich der Porträtmaler ein leichtbegreiflicher Pessimismus bemächtigt. Sie dachten, daß ihre Rolle ausgespielt wäre, und daß alle Welt sie im Stiche lassen würde, um den Mitarbeitern der Sonne nachzulaufen. Anfänglich schien es auch wirklich so, und ein Decennium lang galt es für einen Anachronismus, seine werthe Gestalt durch Farbe und Pinsel reproduziren zu lassen. Ein gemaltes Porträt schien vielen ebenso Roccoco, als wenn man zu einer Reise die Eisenbahn bei Seite gelassen hätte, um mit dem Stellwagen der guten alten Zeit nach dem Orte der Bestimmung hinzurumpeln. Zum Glück für die Porträtmaler trat bald eine Reaktion ein. Man erinnerte sich bald wieder, daß neben der Photographie im Bildfache etwas Anderes geschaffen werde, daß neben der mathematischen Präcision der Apparate für die ideale Auffassung und Wiedergabe einer menschlichen Gestalt, eines Charakters Raum sei. So wurde denn nach einer kurzen Pause ein neuer Porträtkultus geschaffen, dessen erster Levite eine Priesterin war, Fräulein Jacquemart, deren Beispiel und Erfolge manche Männer anspornten. Nach und nach wurde die Porträtmalerei wieder Modesache. In den Kreisen der Besitzenden betrachtete man die Photographie als das alltägliche Brod, welches Jedermann zugänglich, während das Oelporträt den Leckerbissen darstellte, der nur auf vornehme Tafeln passe, dafür aber auch auf denselben obligatorisch ist. Ein gutes Stück persönlicher Eitelkeit kam der Mode zu Hilfe, die gemalte Schauspielerin, der reproduzirte Künstler, Schriftsteller oder Spießbürger wollte die werthen Züge nicht den etlichen 100,000 Besuchern des „Salon“ entgehen lassen. Folglich war es oft bei der Uebernahme eines Porträtauftrags entweder selbstverständlich oder kontraktlich ausbedungen, daß das Bild für den Salon reif hergestellt werden müsse. Ein neuer mächtiger Sporn, der es nach und nach bewirkte, daß dieses Fach eine Kunst ward, während es lange ein Metier gewesen.

Heuer zogen nicht die Abbildungen politischer Notabilitäten am meisten die Aufmerksamkeit an: die Bildnisse zweier Schauspielerinnen waren es, die sich des größten Erfolges erfreuten. Die eine ist Mme. Pasca, eine begabte Künstlerin des Gymnase-Theaters, die sich aber droben im Norden so wohl fühlt, daß sie heute in Petersburg stabil ist und in Paris nur Gastrollen giebt. Mme. Pasca mag vielleicht keine Schönheit im faden und vulgären Sinne des Wortes sein; aber ihre Erscheinung imponirt, ihre Züge sind regelmäßig, die Haltung, was die Franzosen „le port“ nennen, ist edel, und die ganze Gestalt athmet Geschmack, Eleganz und künstlerisches Gefühl. Der Künstler, L. Bonnat, kleidete Mme. Pasca in ein helles seidenes Kleid und entblößte ihre üppige marmorne Schulter.

Das Nämliche hütete sich wohl der Porträtist der Frl. Sarah Bernhardt von der „Comédie française“ zu thun. Diese ausgezeichnete Künstlerin ist durch ihre Magerkeit in Paris populär geworden, während ihr Talent sie berühmt machte. Sie ist eine jener Gestalten, deren Fuß kaum den irdischen Boden zu berühren scheint, und für die man befürchten müßte, daß sie der leiseste Windhauch knicken könnte, wie einen Strohhalm. Die schmächtigen Glieder sind in ein eng anliegendes Seidenkleid gehüllt. Eine Garnitur weißer Alençons bricht angenehmer Weise den finsteren Ton, und auf dem Busen ruht eine prachtvolle Rose. Aber was für ein zierliches, niedliches, zärtliches Köpschen aus dieser Maria-Stuart-Krause hervorblickt! Solche Köpschen glaubt man nur auf Medaillons zu finden. Alles harmonisirt da so pünktlich, um den Gesammteindruck der Liebe und Grazie herzustellen: das rosige Mündlein, durch welches kaum eine Kirsche schlüpfen könnte, die leuchtenden Aeuglein mit ihrem poetisch melancholischen, zu Boden niedergeschlagenen Blick, die Stirne, welche nie für Falten bestimmt zu sein scheint, auf der sich die krausen Locken schnippisch herabschlängeln. Alles in dieser Figur athmet den höchsten Ausdruck sentimentaler Weiblichkeit, und Alles ist trefflich wiedergegeben. Man findet sie ganz wieder, die graziöse Gestalt, wie man sie als Königin Maria von Spanien über die Bretter des Odeons oder als Fräulein von Belle Isle über jene des Théâtre français schweben sah. Ihr fatalistisch dreinblickender Partner, Herr Mounet-Sully, der düstere Orestes, dessen zwei Augen nie müde werden, Feuer zu speien, ist seiner Kollegin vom Théâtre français gegenüber abgebildet. Der Kopf hat etwas Gespensterhaftes, und die berühmten Augäpfel, welche den Lorgnetten der Habitués der Balkonsperrsitze so viel Beschäftigung verursachen, bewegen sich in ihren Höhlen, als wären sie in einen Todtenkopf eingefaßt. Das moderne braune Gewand, in das die Büste des Schauspielers gekleidet ist, bringt erst recht den überirdischen Anflug der Gestalt zur Geltung.

Auch die Herren von der Feder geizten diesmal

nicht mit der Offerte ihres werthen Antlitzes. In einem Winkel neben einer ungarischen Schafheerde treffe ich die wohlbekannten Züge des Direktors des „Siècle", des Herrn Jourde. Das Porträt, das Werk eines jungen ungarischen Malers, ist vielleicht vom Standpunkte der Aehnlichkeit das beste im ganzen Salon; eben deshalb sucht man vergebens irgend welchen Ausdruck. Es ist ein ehrliches Gesicht mit einem hübschen Henriquatre, über welches man sich allerhand denken kann, welches aber nichts sagt. Zu einer erbärmlichen Fratze wurde das Porträt des Herrn Claretie, des bekannten Verfassers historischer Romane, Theaterkritikers und auf diesem Gebiete allerdings weniger glücklichen Dramaturgen zugerichtet. Der Autor der „letzten Montagnards" und der „Muscadins" wurde von seinem Porträtmaler mit einer Wangengeschwulst bedacht, die man sonst nur einem tüchtigen Luftzug zu verdanken hat. Während die linke Backe so aufgeblasen dasteht, schielt das rechte Auge ganz bedenklich. Kurz, am ganzen Bilde ist nur die schwarzsammetene Jacke getroffen, die Herr Claretie wirklich in seinem Arbeitszimmer zu tragen pflegt.

Uebergehen wir die zahlreichen Anonymen, von denen einige recht muntere poses wählten, wie jener mit einem Ziegenbart behaftete Gentleman, der sich kommod auf eine Ottomane ausstreckt, die Schuhspitze mit einem kleinen Stock karessirt und wie von einer Loge herab alle Vorübergehenden vornehm anstiert, oder wie jener röthlich angehauchte Weißkopf, der mit der Grimasse des echten Connaisseurs irgend einen unauthentischen Raphael studiert. Da ist der „père Germain" aus Bougival in seiner blauen Blouse und mit dem Spaten in der Hand doch viel natürlicher. Man sucht, wenn von Porträts die Rede ist, selbstverständlich nach dem Heroen des Faches, Herrn Carolus Duran, dem Porträtisten der vornehmen Welt. Diesmal widmete jedoch Carolus seinen Pinsel der Familie und präsentirt dem Publikum ein dreijähriges Mädchen — sein eigenes — mit einem großmächtigen Munde. Das arme Kind ist gar schwerfällig angethan und verliert sich fast in einem so großen Bilde. Ein bischen weniger Sammt und Federn auf dem Hute würden die Grazie der Kindheit nicht so verleugnen, wie es auf diesem Bilde in geradezu gewaltsamer Weise geschieht. Der Vater, welcher sein Erstgeborenes als eine kleine Frau vorstellen wollte, hat hier über den Geschmack des Malers offenbar gesiegt. Ist das heurige Porträt des Herrn Carolus Duran verfehlt, so wird er gewiß eine eklatante Revanche nehmen, indem er über's Jahr eine jener köstlichen Modedamen auf die Leinwand zaubert, die zur Verzweiflung der nur bürgerlichen Millionärsfrauen ihr Familienwappen im Bilde anbringen lassen wird.

Der Salon hat heuer nur ein einziges Doppelporträt aufzuweisen: das Ehepaar Ratazzi. Der berühmte Staatsmann und seine nicht minder berühmte Ehehälfte, welche ihre begeisterten Verehrer die „moderne Corinna" nennen, werden „en pied" repräsentirt. Der Gatte im einfachen schwarzen Anzug, auf dem die goldene Kette des Annunciaten-Ordens leuchtet, die Dame in einem schweren gelben Atlaskleid, den Marie Louisen-Orden um die Hüfte geschlungen und reichen Diamantenschmuck im Haar und an den Ohren. Der Kopf des Ministers ist kein schöner zu nennen, aber ein geistreiches und gleichzeitig mildes Lächeln, welches um die Lippen spielt, erhellt die Physiognomie. Madame Ratazzi ist hier so, wie ganz Paris sie in ihrer Anmuth und klassischen Schönheit bewundert. Vielleicht hat der Künstler die nervöse Bewegung der Augenwimpern zu stark accentuirt. Das Bild ist die Arbeit eines italienischen Malers und ein Geschenk der Stadt Alexandrien.

Schließlich darf auch zu den Porträts die „Merveilleuse" des Herrn Goupil gerechnet werden. Manche Modistin und Schneiderin wird mit aufrichtiger Bewunderung und nicht ohne Neid vor dem Bilde stehen bleiben, welches eine so hübsch, so reichlich und doch so korrekt gekleidete Frau vorstellt. Was für eine dicke Rechnung ließe sich nicht über dieses Kleid und über diesen Federhut ausstellen! **Paul d'Abrest.**

Kunstliteratur.

Ausgewählte Kunstwerke aus dem Schatze der reichen Kapelle der königlichen Residenz in München. Von F. A. Zettler, Inhaber der k. bayr. Hofglasmalerei-Anstalt, L. Enzler, Stiftsdekan und Custos der reichen Kapelle, und Dr. J. Stockbauer, Prof. an der k. Kunstgewerbeschule in München. Imp.-Folio. 1874.

Die Ausdrücke „veröffentlichen" oder „herausgeben" dürften bei wenig Werken so richtig angewendet sein, wie bei dem in Rede stehenden, da dasselbe nicht nur im gewöhnlichen Sinne Original-Kunstprodukte durch Bild und Wort dem Publikum zur Anschauung bringt, sondern aus einem seit Jahren verschlossenen Schatze des königlich bayerischen Familien-Besitzes, der nur wenigen Personen höherer Kreise ausnahmsweise zugänglich war, Kunstgebilde von großem archäologischen, historischen und pekuniären Werthe aus der Verborgenheit an das Tageslicht schafft und die gebildete Welt zum Mitgenusse derselben einladet. Dafür allein gebührt den Herausgebern, Stiftsdekan Enzler und Prof. Stockbauer allgemeine Anerkennung, die durch die Art und Weise dieser Veröffentlichung noch gesteigert wird. Um den artistischen Anforderungen zu genügen und eine würdige Publikation zu bewerkstelligen, wurden die Originale in natürlicher Größe photographirt, und diese photographischen Aufnahmen dem Original entsprechend

kolorirt; dann ward, um die getreue Wiedergabe in Form und Farbe zu kontroliren, jedes Blatt dem k. Obersthofmeisterstabe vorgelegt, nach dessen sorgfältiger Prüfung die Blätter erst zur Veröffentlichung kommen. H. Zettler hat seinerseits weder Kosten noch Mühe gescheut, künstlerisch gelungene Reproduktionen zu liefern, die in splendidem Farbendrucke von Brückner und Co. in München das Original in jeder Hinsicht vergegenwärtigen und für die stilistische Beurtheilung der betreffenden Kunstwerke vorzüglich geeignet sind. Dieses Prachtwerk wird nicht verfehlen, der opferwilligen Verlagshandlung in der Kunstliteratur einen ehrenvollen Platz und der artistischen Firma auch in weiteren Kreisen einen geachteten Namen zu sichern.

Das Ganze ist auf vierzig Blätter kolorirter Tafeln berechnet, die hauptsächlich Goldschmiede-Arbeiten des späteren Mittelalters vorführen. Jedem Blatt geht ein erklärender Text von Prof. Dr. Stockbauer zur Seite. Gerade im Zusammenhange mit Studien über die hier zu beschreibenden Kunstdenkmale hat dieser Autor das urkundliche Material über die Kunstbestrebungen des bayerischen Hofes im 16. Jahrhundert sorgfältig durchforscht und in einer eigenen Schrift bearbeitet, so daß er dem Leser die zuverlässigsten Mittheilungen und Erklärungen der Objekte zu liefern im Stande ist. Die vier bis jetzt erschienenen Lieferungen enthalten Gegenstände aus verschiedenen Gebieten der Kunst und Technik. Die erste Lieferung brachte ein Altärchen aus der Zeit Wilhelm's V., ein Glasgemälde des 16. Jahrhunderts, drei Reliquiarien und ein Elfenbeinrelief von Ch. Angermair. Letzteres reiht sich somit an die bereits durch Dr. A. Kuhn in J. Meyer's Künstlerlexikon II. Bd., S. 52 gegebene Aufzählung und Charakteristik der Werke dieses Meisters von Weilheim, über welchen erst der genannte Aufsatz auf Grund archivalischer Forschungen sichere Nachricht gegeben hat. Schon diese erste Lieferung repräsentirt die ganze Sammlung, da in ihr Goldschmiede-Arbeiten mit Werken der Glasmalerei und Elfenbeinschnitzerei veranschaulicht sind. Die zweite Lieferung enthält eine große Kußtafel (Pax) mit zwei Gemälden nach Hans van Achen, eine prachtvolle Goldstickerei und die schöne, mit weißem Wachs auf Schieferstein modellirte Reliefgruppe der Abnahme des Heilandes vom Kreuze, welche nach der eigenhändigen Aufschreibung des Herzogs Maximilian vom Jahre 1623 als Original-Komposition Michel Angelo's bezeichnet ist. In der dritten Lieferung ist das Altärchen aus der Zeit Wilhelm's V. reproduzirt, das sich würdig dem früheren der ersten Lieferung anreiht. Dann folgen ein Glasgemälde derselben Zeit und ein Tischchen mit Boule-Arbeit. Das in demselben Hefte abgebildete Reliquiarium gehört zu den werthvollen Inventarstücken dieses Schatzes aus der Zeit Kaiser Heinrich's II., welche für die frühmittelalterliche Kunst und Archäologie von der größten Bedeutung sind. Die darauf angebrachte lateinische Inschrift enthält den Namen des Kaisers Heinrich und die Bestimmung des Geräthes. Die derselben Kunstepoche angehörige goldgefaßte Krystallschale, die durch eine als Knauf dienende Krystallkugel zu einem Kelche gestaltet ward, hat um ihres hohen Interesses wegen schon Direktor von Hefner-Alteneck in seinem bekannten Werke: „Geräthschaften des Mittelalters" mustergiltig publizirt. Das Kreuz der Gisela, der Schwester Kaiser Heinrich's II. und Königin von Ungarn, ist ebenfalls mit Inschriften versehen und schließt sich an die zwei genannten Kunstgebilde byzantinischer Arbeit an, während das merkwürdige goldene Altärchen Kaiser Arnulph's, sowie das sogenannte Goldblech mit Kapsel-Email noch dem 10. Jahrhundert entstammen, worüber ausführlicher nach dem Erscheinen dieser Denkmale zu berichten sein wird.

Ebenso verhält es sich mit dem emailirten Altärchen der Maria Stuart, welches von einem Kölner Künstler herrührt und in stilgetreuer Nachbildung vorliegt.

Aus Allem ist ersichtlich, daß dieses Prachtwerk dem historischen, archäologischen und künstlerischen Interesse reiche Nahrung bietet und nicht nur den Freunden der Renaissancekunst und der höheren Kunsttechnik späterer Zeit, sondern auch denen der mittelalterlichen Kunstproduktion unschätzbare Denkmäler darbietet. — Mit der eben ausgegebenen vierten Lieferung, die in vier Blättern den Albertinischen Kasten veranschaulicht, ist auch ein Theil der auf vier Bogen berechneten Einleitung erschienen, die den Leser mit dem Zeitalter, seinen Kunstbedürfnissen und dem Bemühen des bayerischen Hofes bekannt macht, diesem Zeitbestreben auch in Bayern fördernde Hand zu bieten. Das Werk giebt, wie kein anderes, von dem Kunstsinne und der beharrlichen Pflege der Kunst durch die bayerischen Fürsten Zeugniß.

Meßmer.

Peintures murales découvertes dans l'église paroisse de S. Jacques à Utrecht, déclarées par Theod. H. F van Riemsdijk sous les auspices de la Société „Het Provincial Utrechtsch genootschap van Kunsten en Wetenschappen." 1874. Folio.

Dieses wohl nur auf engere Kreise berechnete Werk gehört zu denjenigen Publikationen kunstarchäologischen Inhaltes, deren Herausgabe leider allenthalben bei Buch- und Kunsthändlern auf Schwierigkeiten zu stoßen scheint, so daß dieselbe gewöhnlich nur auf Kosten des Verfassers oder unter den Auspizien eines wissenschaftlichen Vereines ermöglicht wird. Gleichwohl beruht gerade auf diesen Arbeiten der Fortschritt in der Denkmäler-

Kunde und Statistik, sowie zuletzt in der Kunstgeschichte; denn ohne neues Material kann sich auch letztere nicht vervollkommnen. Hier werden in kolorirten Abbildungen die Ueberreste von Wandgemälden der S. Jakobspfarrkirche zu Utrecht nach einer sorgfältigen Geschichte der genannten Kirche vorgeführt und in ihrem Hauptinhalte erklärt. Letzterer ergiebt sich gerade aus den Daten der älteren Kirche, die in die jetzige förmlich eingebaut erscheint und gegen Ende des 12. Jahrhunderts gegründet ist. Eine Grundrißzeichnung macht den Sachverhalt anschaulich. An den äußeren Wänden des ehemaligen, in die nachherige S. Jakobskirche mit hineingebauten Thurmes haben sich die älteren Wandmalereien gefunden. Die einen gehören zu Scenen aus dem Leben und Martyrium des heil. Viktor, der laut der „Batavia sacra“ hier ehedem einen Altar hatte. Die Gestalt des Heiligen im Kostüm des 15. Jahrhunderts auf einem heraldisch gemusterten Teppichgrunde ist noch erhalten. Andere beziehen sich auf die Eremiten S. Anton, Pachomius und Paulus, die hier mit Wilhelm dem Großen in Zusammenhang gebracht erscheinen, indem dieser aus Konstantinopel die Reliquien des heil. Anton kommen und von seinem Sohne Jocelin (Joquelin) diesen Auftrag ausführen ließ. Taf. 8 zeigt den Kopf Wilhelm's in ansehnlicher Größe. Endlich deutet der noch lesbare Name „Marie“ in Verbindung mit erhaltenen Figuren auf die Maria von Aegypten, deren Körper laut Acta Sanctorum am 9. April erhoben und in derselben Kirche durch Verehrung bedacht war. Die auf diesen Bildern erkennbare, hie und da die Scenen begleitende Architektur ist die gothische des Uebergangstiles, da die Fenster noch romanischen Charakter zeigen. Die in der Höhe sichtbaren vier Engel tragen die Passionswerkzeuge, wobei einem Epitaph die Jahreszahl 1516 beigeschrieben ist, ein mit der Darstellung und mit dem Stil dieses Gemäldes harmonirendes Datum. Gründliche Forschung, wissenschaftliche Genauigkeit und deutliche Erklärung der schwierigen Darstellungen zeichnen diese Abhandlung aus, die recht bald Nachfolge finden möge. **Meßmer.**

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Renaissance-Aufnahmen. Mit Unterstützung der preußischen Regierung gehen soeben drei besonders befähigte Schüler des deutschen Gewerbemuseums in Berlin unter der Leitung des als Fachlehrer an diesem Institute wirkenden Malers Moritz Meurer auf ein halbes Jahr nach Oberitalien, um in Genua, der Certosa bei Pavia, Mailand, Mantua u. a. O. die mustergiltigsten Werke der klassischen Dekorationsmalerei der Renaissance nach Farbe, Maßstab und Behandlungsweise möglichst getreu zu kopiren. Die Resultate dieser Expedition sollen einestheils dem Gewerbe-Museum, anderntheils der kgl. Akademie zufallen, auch ist darauf Bedacht genommen, die Aufnahmen später zu veröffentlichen, und zwar in der Weise, daß entweder Meurer von seinem Vorbehalt, dieselben bis zum Jahre 1880 auf eigene Hand publicieren zu können, Gebrauch macht, oder daß die Herausgabe von Seiten der Regierung, aber gemäß dem Uebereinkommen unter des Künstlers Leitung, geschieht.

Kunsthistorisches.

Die Restauration des Domes zu Naumburg, seit langer Zeit von allen Kunstfreunden energisch befürwortet und in den letzten Jahren endlich eingeleitet, ist gegenwärtig bereits in ein Stadium getreten, welches ein Urtheil über den voraussichtlichen Erfolg des Unternehmens gestattet. Die Arbeiten erstrecken sich sachgemäß zunächst lediglich auf das Innere des Domes und sind verhältnißmäßig einfacher Art. Im Gegensatze zu anderen Restaurationen handelt es sich in Naumburg weder um schwierige konstruktive Aufgaben — denn der Bauzustand der Kirche ist anscheinend ein vorzüglicher — noch um die Lösung wichtiger kunstwissenschaftlicher Probleme; es handelt sich vielmehr nur um die Hinwegräumung der störenden Einbauten und Zuthaten der Zopfzeit und um die Wiederherstellung der in Folge dieser Einbauten beschädigten, aber überall noch leicht zu ergänzenden Details des mittelalterlichen Baues. Erst bei der Dekoration und bei Einrichtung des Raumes für die Zwecke der gottesdienstlichen Benutzung treten künstlerische Fragen von hoher Bedeutung auf, und in noch höherem Maße würde dieses der Fall sein, wenn man sich — wie dringend zu wünschen wäre — dazu entschließen sollte, die reichen Mittel des Domstiftes später noch zum Ausbau des Aeußeren zu verwenden. Nach Beseitigung aller eingebauten Emporen und Gestühle, sowie des zopfigen Altars und der Kanzel (letztere Werke ohne besonderen künstlerischen Werth, die voraussichtlich wohl noch in einer untergeordneten Kirche Wiederverwendung finden werden), ist man zunächst an die Herstellung des Schiffes gegangen, die nunmehr bis auf die Dekoration vollendet ist. Trotz der nur mäßigen Dimensionen des Baues, dessen Mittelschiff namentlich eine auffällig geringe Breite hat, ist der Eindruck dieses Bautheils — bekanntlich einer gegen 1240 geweihten, gewölbten Pfeilerbasilika des Uebergangsstils — ein überraschend günstiger und mächtiger. Kugler, der den klassischen Adel des Details gebührend anerkennt, sagt von dem Schiffe Folgendes: „Die Bedingnisse eines großartigen baulichen Systems liegen vor; aber in der Gesammtwirkung, in der allgemeinen räumlichen Entwickelung wird der freiere Sinn vermißt. Die Verhältnisse der Schiffarkaden sind schwer, die Bögen breit und stumpf, die Oberwände des Mittelschiffs lastend. Die Bögen, sowohl die der Arkaden als die Quergurte des Gewölbes, ermangeln (einigermaßen im Widerspruche mit der Pfeilergliederung) einer bewegteren Profilirung, die weiten Kreuzgewölbe einer Belebung durch Diagonalgurte.“ Schwerlich würde er dieses Urtheil beim Anblicke des Domes in seiner gegenwärtigen Erscheinung noch aufrecht erhalten; denn unmöglich ist es zu verkennen, daß die Schwere der Verhältnisse und die Einfachheit der Gliederung nicht das Ergebniß eines unfreien, handwerkmäßigen Sinnes ist, sondern auf der beabsichtigten Zurückhaltung eines Künstlers beruht, der für architektonische Gesammtverhältnisse sicher eine nicht minder feine Empfindung gehabt hat, als sie in den Details sich geltend macht. Anscheinend ist die ganze Komposition auf eine reiche Ausstattung des Baues durch Malerei angelegt und in der That fordern wenige Bauten in Deutschland derart zu einer solchen heraus, wie der Dom zu Naumburg in seinem Schiffe. Noch auffälliger als früher ist übrigens die Aehnlichkeit des Systems mit dem der westlichen Theile vom Bamberger Dom, mit welchem der Thüringische Bau außerdem die Anlage zweier Chöre und das von Laon entlehnte Motiv der Westthürme gemeinsam hat; ein innerer Zusammenhang beider Werke ist als in hohem Grade wahrscheinlich anzunehmen. Gegenwärtig ist die Hauptthätigkeit der Restauration auf die Wiederherstellung des berühmten altgothischen Westchores und des westlichen Lettners gerichtet, die im unmittelbaren Anschlusse an den Bau des Schiffes nach 1249 entstanden sind und zu den reizvollsten Anlagen ihrer Zeit gehören. Die Zerstörung von Einzelheiten ist hier doch größer, als man nach der Fülle des noch Uebriggebliebenen und Unverdeckten früher vermuthen konnte, und es wird einer tüchtigen künstlerischen Kraft und der geschicktesten Arbeiter bedürfen, wenn die Ergänzungen gegenüber den alten (in ihrer Zierlichkeit nur durch die Verwendung des erst nachträglich erhärtenden sogenannten Buttersteins ermöglichten) Skulpturdetails nicht gar zu auffällig abstechen sollen. Ein Gesammteindruck, der

neue Gesichtspunkte ergäbe, ist im Westchore noch nicht zu gewinnen, zumal bei diesem Bautheile die Ausstattung durch die (gegenwärtig provisorisch im Ostchor aufgestellten) Chorstühle, die Glasgemälde ꝛc. außerordentlich in's Gewicht fällt. Man beabsichtigt, die Register der neu zu erbauenden Orgel getrennt in den beiden, unmittelbar hinter dem Lettner folgenden Nischen des Westchors anzubringen, während das Spielwerk auf dem Lettner seinen Platz erhalten soll. Der schöne romanische Lettner, der die östliche porta triumphans schließt, und der dem Anfange des 14. Jahrhunderts angehörige Ostchor sind noch unberührt. Bis zur Vollendung des Werkes, ohne Rücksicht auf künstlerische Ausstattung durch Malerei, dürften noch zwei Jahre vergehen. Die Restauration, deren bisherige Ergebnisse man nur mit Anerkennung und Freude begrüßen kann, wird unter der oberen Leitung des Konservators der Kunstdenkmäler in Preußen, Hrn. Geh. Reg.-Rath von Quast, durch Hrn. Bauinspektor Werner in Naumburg ausgeführt. Auffällig ist es, daß bei derselben kein jüngerer Architekt beschäftigt ist; denn, wenn bei der verhältnißmäßigen Einfachheit der bisherigen Arbeiten eine künstlerische Spezialaufsicht auch wohl zu entbehren war und in der That ohne Nachtheil entbehrt worden ist, so möchte doch zu berücksichtigen sein, daß eine derartige Ausführung gleichzeitig stets als eine Gelegenheit zur Ausbildung jüngerer Kräfte zu betrachten ist, die man nicht versäumen sollte. Was die Beaufsichtigung der laufenden Arbeiten einem Architekten an Zeit und Kraft übrig ließe, könnte sicherlich nicht nur zur sorgfältigsten Vorbereitung der weiteren Projekte, sondern auch zu einer gründlichen sachgemäßen Aufnahme des Bauwerks sehr nützlich verwendet werden. So verdienstlich die von Puttrich veranstaltete Publikation des Naumburger Doms auch ist, so kann sie als eine, den strengen architektonischen Anforderungen unserer Zeit entsprechende Aufnahme doch nicht betrachtet werden. Wir erinnern in dieser Beziehung lediglich an ein sehr verwandtes Beispiel, das sich aus einem Vergleiche der Moller'schen Publikation des Domes zu Limburg an der Lahn mit der neuen, von Hubert Stier ausgeführten (im Jahrg. 1874 d. Ztschr. f. Bwsn. publizirten) Aufnahme ergiebt. (Deutsche Bauztg.)

Vermischte Nachrichten.

B. **Ein neues Werk von Kaspar Scheuren.** Zu den bedeutendsten und phantasiereichsten Künstlern der Düsseldorfer Schule gehört unstreitig der Professor Kaspar Scheuren. So wenig die Ausstellungen auch von ihm bringen, so unermüdlich schafft der fleißige Meister in seiner stillen Werkstatt, und die vielen interessanten Schöpfungen, die er hier jahraus jahrein vollendet, gehen meist sofort an die zahlreichen Besteller ab, ohne vorher ausgestellt oder weitern Kreisen bekannt zu werden. Der Ruf dieser Arbeiten ist trotzdem so groß, daß Scheuren kaum alle Aufträge bewältigen kann, die ihm aus den verschiedensten Gegenden zugehen. Es handelt sich dabei lediglich um jene eigenthümlichen Aquarellbilder, die Figuren, Landschaft und Ornamentik in glücklichster Weise verbinden und die gegenwärtig so leicht kein anderer Künstler in gleicher Vorzüglichkeit ausführen dürfte. Der Oelmalerei ist er dadurch gänzlich entfremdet worden, was insofern zu beklagen ist, als er auch hierin Treffliches geleistet hat, wie die schönen Landschaften im Museum zu Leipzig u. a. beweisen. Kürzlich ist nun wieder ein prächtiges Werk von Scheuren zur Vollendung gelangt, welches ihm von verschiedenen Damen und Vereinen der Stadt Koblenz bestellt war, die dasselbe dem König und der Königin von Preußen zum Geschenk machen. Am 17. März d. J. waren es nämlich fünfundzwanzig Jahre, daß der damalige Prinz von Preußen mit Familie seinen Aufenthalt am Rhein nahm, und was namentlich seine Gemahlin in diesem Zeitraum für Koblenz Gutes und Bleibendes geschaffen, sollte durch ein Zeichen dankbarer Anerkennung verewigt werden. Scheuren war der Auftrag nicht früh genug ertheilt worden, um das Werk bis zum März vollenden zu können. Es wurde deßhalb erst jetzt bei der Anwesenheit des Kaisers in Ems feierlich überreicht. In sieben großen Aquarellen giebt der Meister einen Rückblick auf die denkwürdigen Ereignisse, denen das Ganze gewidmet ist. Das erste Blatt trägt als Motto die Worte Schiller's: „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit und neues Leben blüht aus den Ruinen" und schildert als Hauptbild den Einzug des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von Trier in das von ihm erbaute Schloß zu Koblenz am 20. November 1785. Von wogendem Volk umgeben sehen wir den Kirchenfürsten im rothen, reich vergoldeten Staatswagen in den Schloßhof einfahren, wo sein Regiment mit Musik und wehenden Fahnen ihn empfängt. Vom alten Ehrenbreitstein dröhnen die Kanonensalven grüßend herüber. Das zopfige Schloß macht hier in der künstlerisch gehaltenen Wiedergabe bei größter Porträtähnlichkeit einen weit günstigern Eindruck als in der Natur, und die kleinen Figuren sind von bewunderungswerther Charakteristik. Im obern Theil des Bildes erscheint der doppelköpfige Reichsadler, umgeben von den Gestalten des Rheines und der Mosel und den Wappen von Trier und Koblenz. Ein rother Fries trägt das Kurfürstenwappen und die Embleme von Staat, Kirche, Handel, Musik und Wissenschaft. Das Architektonische und Figürliche ist dem Charakter der Zeit entsprechend im alten Barockstil gehalten. Der untere Theil bringt den Uebergang zur Gegenwart. In duftigem Farbenglanz erscheint Apollo auf seinem Sonnenwagen (nach der bekannten Komposition von Guido Reni), Genien und Elfen, ihre Königin an der Spitze, umschweben ihn in festlichem Reigen und verkünden den Anfang einer neuen Zeit. Dies ist gewissermaßen der Prolog zu den folgenden Blättern, die nun unmittelbar auf das hohe Fürstenpaar Bezug haben. Zunächst ist dessen Ankunft in Koblenz dargestellt, die am 17. März 1850 gegen sechs Uhr Abends erfolgte. Im goldigen Strahl der untergehenden Sonne sehen wir die malerische Ansicht von Koblenz und dem gegenüberliegenden Ehrenbreitstein, auf welchem Salutschüsse abgefeuert werden. Das Dampfboot „Elisabeth" ist eben angekommen, und auf der Landungsbrücke finden wir den Empfang des Prinzen und der Prinzessin von Preußen durch die Civil- und Militärbehörden dargestellt, während auf einem daneben liegenden Kahn ein Musikchor begrüßende Weisen spielt. An beiden Seiten schließen wehende Fahnen und Banner das Bild ab, welches durch die effektvoll behandelte Luft überaus wirkungsvoll erscheint. Das dritte Blatt ist der von der Königin Augusta gegründeten „Rheinanlage" gewidmet. Aus lichter Höhe bietet die Muse den heitern Gruß „Salve", von Geisblatt umrankt und von singenden Vögeln umschwärmt. Karyatiden stehen am Eingang der Anlage und halten die Jahreszahl 1850—1875 und den Blumenkranz mit der Dedikation: „Das dankbare Koblenz". Im klaren Morgenduft liegen die Berge des Rheins und im sommerlichen Grün verliert sich der Weg, der an der Trinkhalle vorüberführt. Damen und Kinder, Arme und Reiche, müde Wanderer und ein altes Mütterchen ruhen sich auf den Bänken aus, und darunter stehen die Worte der Kaiserin: „Hier ist jeder zum Genuß berechtigt, der Allen gebührt!" An den Seiten sind einzelne Punkte der Anlage, von Reben und wildem Wein umrankt, zur Anschauung gebracht. Ebenso die Medaillonporträts des Kaisers und der Kaiserin mit entsprechenden Inschriften. Das vierte Blatt zeigt im Gegensatz zu diesem lachenden Landschaftsbilde einen ernsten, weihevollen Charakter, den schon das Motto „Mehr Leid als Freud'" andeutet. Eine edle Frauengestalt, die Wohlthätigkeit darstellend, bietet den dankbaren Gruß und zeigt auf die Inschrift des Schildes „Caritas". Zu ihren Füßen sprießen Lilien und Rosen und sitzt eine Klosterfrau, welche ein krankes Kind beten lehrt, daß ihm sein Schutzengel segnend zur Seite bleibe. Daneben sehen wir eine Sterbende von barmherzigen Schwestern den letzten Trost empfangen; der Todesengel ruht ihr zur Seite und zeigt zum Lohn für ihr Dulden auf den Himmel. Weinende Engelsköpfe tragen das rothe Kreuz, umgeben von Disteln und Passionsblumen, und klagende Genien schweben trauernd über den Schlachtfeldern. In den Ecken sind die Hospitäler „Evangelisches Stift" und Kemperhof abgebildet, und in der arabeskenreichen Umrahmung erscheinen, kaum bemerkbar, sinnige Darstellungen von Werken der Barmherzigkeit. Ein heiteres Kinderfest auf Fort Konstantin bildet den Schluß. Das fünfte Aquarell reiht sich in stilvoll feierlicher Haltung dem vorigen ebenbürtig an. Es trägt die Inschrift „Nach Leid kommt Freud'!" In der Mitte steht als Repräsentantin des Glaubens die heilige Barbara mit dem Kelche (nach einem Bilde von Hans Holbein vortrefflich wiedergegeben). Links erscheint die Liebe mit

den Worten „Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ Ein Engel bringt ein Findelkind und ein verwahrlostes Mädchen in's Kloster „zum armen Kinde Jesu“, und rechts, wo die Hoffnung mit den Worten „Auf Deine Wege leit' mich allezeit“ dargestellt ist, sehen wir letzteres wohl erzogen und gekleidet mit Stab und Bündel dem Leben zuversichtlich entgegenschreiten, von einem Schutzengel sorgsam geleitet. Neben der h. Barbara stehen die Figuren des Heilandes und der Jungfrau Maria und aus Passionsblumen lächeln holdselige Engelsköpfchen. Den untern Theil des Bildes füllen Darstellungen des Klosterlebens. Eine Nonne läutet das Ave-Glöcklein, aus dem friedlichen Garten ragt das Kirchlein empor (ein hübsches Motiv aus dem Kloster Lichtenthal bei Baden), und aus dem Springbrunnen quillt gleich einem Gnadenborn das Wasser in ein Weihwasserbecken mit der Inschrift „Gelobt sei Jesus Christus!“ Passende Verse aus Schiller's „Braut von Messina“ schließen das Ganze ab. Das sechste Blatt trägt nun wieder ein durchaus anderes Gepräge. Waren die beiden vorhergehenden den Wohlthätigkeitsbestrebungen der Kaiserin gewidmet, so gelangt hier ein Bild heitern Lebensgenusses zur Anschauung. Die Aufschrift „Gartenfest am 3. August 1871“ gemahnt an eine Lustbarkeit, die bei den Betheiligten angenehme Erinnerungen auffrischen wird. Wir sehen auf einer Erhöhung die Kaiserin mit ihren Gästen sitzen und den tanzenden Paaren im Vordergrunde zusehen, während Kaiser Wilhelm deren Reihen durchschreitet und an die Umstehenden freundliche Worte richtet. Die Abendsonne vergoldet die Bäume des Schloßgartens, in welchem das Fest stattfindet. An den Seiten bieten weinumrankte Pfeiler Hindeutungen auf die heitere und die ernste Seite des Lebens. Links stehen unter dem Medaillonporträt der Großherzogin von Baden die Worte „Schön ist der Friede“ und rechts unter dem Bildniß des Kronprinzen „Aber der Krieg hat auch seine Ehre!“ Ersteres ist von idyllischen, letzteres von kriegerischen Emblemen sinnig umgeben. Das letzte Blatt giebt nun gleichsam einen Gesammtrückblick auf die Ereignisse des abgelaufenen Vierteljahrhunderts. Oben breitet der Adler seine Schwingen schützend aus über die Data der bedeutungsvollsten Tage der kaiserlichen Familie, soweit sie auf Koblenz Bezug haben, wie die silberne Hochzeit des jetzigen Kaisers, dessen fünfzigjähriges Dienstjubiläum, die Heirathen des Kronprinzen und der Großherzogin von Baden u. s. w. Das Hauptbild zeigt in wunderbar malerischer Wirkung eine Ansicht des Koblenzer Schlosses von der Gartenseite im hellen Mondschein und mit glänzend erleuchteten Fenstern. Diese letztern so wie die flatternde Standarte soll an die Geburtstagsfeste des frühern Prinzen von Preußen erinnern, die hier so häufig gefeiert wurden. Darunter sehen wir eine Darstellung des Abschiedes des Königs von seiner Gemahlin am Tage vor der französischen Kriegserklärung 1870, der in den Rheinanlagen stattfand. Die linke Seite des inhaltreichen Blattes ist dem Frieden, die rechte dem Kriege gewidmet. Erstere bringt Erinnerungen an die Weltausstellungen von Paris und Wien, den Besuch des Sultans in Koblenz 1867 und die Einweihung der dortigen Rheinbrücke. Darunter steht ein Herold in den Preußischen Farben, der die Königskrönung in Königsberg verkündigt. Passende Attribute zeigen das Aufblühen von Kunst und Wissenschaft, Handel und Industrie. Rechts verkündet ein Herold in den deutschen Farben die Kaiserproklamation in Versailles. Germania bietet huldigend die Kaiserkrone, und die Kaiserglocke in Köln läßt die Worte erklingen: „Des Kaisers Ehre preis' ich!“ Die Stiftung des eisernen und des rothen Kreuzes sind ebenfalls angegeben. Im äußern Rande bieten Ems und Baden die Schale der Gesundheit, und in den Ecken prangen die Wappen von Berlin, Weimar, Karlsruhe und Koblenz, derjenigen Städte, an die sich für die Kaiserin die werthvollsten Erinnerungen knüpfen. Der Schutzgeist der Hohenzollern zwischen den Waffen der verbündeten deutschen Mächte und den Trophäen des besiegten Frankreichs bildet den Schluß dieses Aquarells, welches in seiner reichen Mannigfaltigkeit noch so viel des Sinnigen und Schönen enthält, daß wir es unmöglich auch nur annähernd beschreiben können. Wir konnten überhaupt hier nur flüchtige Andeutungen machen, da es zu schwer hält, von einem so geistvoll durchdachten, poetisch aufgefaßten und überaus sorgfältig durchgeführten Werk in Worten eine ausreichende Schilderung zu geben. Jedes der sieben Blätter ist so schön komponirt und in entsprechender Farbenstimmung gehalten, daß wir keines besonders hervorzuheben wüßten.

J. P. R. **Die Vorbereitungen zum Michelangelofest.** Die zwischen dem Florentiner Komité für das Michelangelofest und dem Municipium der Stadt obschwebenden Differenzen haben eine genaue Feststellung des Programms der Feierlichkeiten noch nicht möglich gemacht. Doch gilt es für gewiß, daß die dreihundertjährige Geburtstagsfeier des Künstlers in den Tagen vom 10. zum 15. September statthaben soll, in welcher Zeit auch die italienischen Architekten ihre Wanderversammlung in Florenz halten. Sollte hierbei der Aufwand in Illuminationen u. s. w. hinter den gehegten Erwartungen zurückbleiben, so wird doch keinesfalls der Mangel derartigen Beiwerkes die Bedeutung des Festes selbst herabdrücken können. Man wird vielmehr sagen müssen, daß die Vorbereitungen, welche seitens des Komité's getroffen sind, dem Feste nicht allein einen des Namens Michelangelo würdigen Charakter verleihen werden, sondern dasselbe auch zu einem für die Kenntniß des Künstlers epochemachenden Ereigniß zu machen versprechen. Mit dem Feste selbst wird eine in ihrer Dauer auf einen Monat berechnete Ausstellung sämmtlicher Skulpturwerke Michelangelo's verbunden werden. Der Moses und die Pietà in Rom werden dazu in Gypsabgüssen zugesandt werden. Die französische Regierung hat dasselbe bezüglich der gefangenen Sklaven im Louvre versprochen. Die belgische Regierung hat sich dem Komité in gleicher Weise zuvorkommend gezeigt. Der neuentdeckte San Giovannino in Pisa, über den vor Kurzem berichtet wurde, wird im Original zur Aufstellung kommen. Die von der Piazza della Signoria entfernte, zur Zeit verhüllte Kolossalstatue des David, über welche gegenwärtig ein der Akademie sich anschließender Hallenbau aufgeführt wird, soll gleichfalls blosgestellt werden. Als Räumlichkeiten für die Michelangeloausstellung sind neben den Sälen der Akademie die Zimmer des Hauses Buonarroti, jetzt in stilvollem Ausbau begriffen, bestimmt. Vor letzterem, dessen malerischer Façadenschmuck freilich unterbleiben wird, soll nur eine Bronzebüste des Künstlers zur Aufstellung kommen. Von eminenter Bedeutung für die kunsthistorische Wissenschaft werden jedenfalls die literarischen Publikationen sein, deren gemeinsames Erscheinen in den Tagen des Festes bestimmt zu erwarten ist. Ueber den Inhalt derselben wurde Ihnen bereits früher von Florenz berichtet.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 6. Juli legte Herr Curtius von Novitäten vor: Overbeck, Mosaik auf der Piazza della Vittoria in Palermo (Abhandlungen der Sächs. Gesellsch. der Wissensch.); Gozzadini De quelques mors de cheval italiques; Wright, On the phoenician inscription known as the Meletensis Quinta; Schlie, Zwei populäre Vorträge; Giornale degli scavi di Pompei No. 24; Bursian Jahresbericht I, Heft 8; King, On the Lorica Trilix of Virgil; Gardner, Plautiana. — Herr Dr. Hirschfeld sprach über die Topographie und Bedeutung der Stadt Kelaenae, der späteren Apamea Kibotos, in Phrygien, im Anschluß an eine von ihm aufgenommene Terrainskizze. Es ergab sich dabei eine durchgehende Uebereinstimmung der alten Nachrichten mit dem heutigen Lokal der Stadt, trotz der häufigen Erdbeben, welchen die ganze Gegend ausgesetzt ist. Die drei Flüsse, Maeander, Marsyas und Orgas, welche bei Apamea entspringen, konnten sicher bestimmt werden, ebenso die Ausdehnung, welche die Stadt zu verschiedenen Zeiten hatte. A. ist als Knotenpunkt in dem Straßennetze Kleinasiens für die restituirende Topographie von großer Wichtigkeit. Es war im Alterthum ein Hauptstapel- und Marktplatz für Kleinasien, von dessen Bedeutung die heutigen Reste freilich keine Vorstellung mehr geben. — Herr Fränkel besprach unter Vorlage eines Schwefelabdruckes eine kleine runde Bronzemarke, welche bereits von Prokesch und Beulé publizirt und jetzt mit der Münzsammlung des ersteren in unser Museum gelangt ist. Sie zeigt auf der einen Seite vier in die Diagonale gestellte Eulen, zwischen zwei sich gegenüberstehenden Paaren derselben Oelblätter und am Rande die Umschrift θεσμο[θε]τῶν, auf der andern Seite steht nur ein E. Die Buchstabenformen weisen in das 4. Jahrh. vor Chr. An eine Legitimationsmarke zu denken hindert die Kleinheit, besonders im Vergleich zu den erhaltenen Legitimationen der heliastischen

Richter; dagegen wird sich das Denkmal als eines der Loose erklären lassen, mittelst welcher die Thesmotheten am Morgen jedes Gerichtstages die Sektionen der Geschworenen, welche an dem Tage zu fungiren hatten, auslooften. Solcher Sektionen waren bekanntlich zehn, die mit den Buchstaben *A* bis *K* bezeichnet wurden. — Herr von Wilamowitz sprach über Pausanias' Beschreibung von Athen und behauptete, daß derselbe nicht aus Autopsie berichte, sondern ältere Periegeten ausgeschrieben habe: er nenne kein Denkmal auf der Akropolis, das jünger sei als das 2. vorchristliche Jahrhundert. Die Unzuverlässigkeit und Ungenauigkeit des Pausanias suchte der Vortragende an einzelnen Beispielen von der Akropolis nachzuweisen, wobei er mehrfach auf lebhaften Widerspruch stieß. — Herr Hübner legte das seit 1870 im Erscheinen begriffene und soeben vollendete Prachtwerk der archäologischen Gesellschaft in Newcastle-upon-Tyne vor: Lapidarium septentrionale, or a description of the monuments of roman rule in the north of England (London, Quaritch, 1875, XVI und 492 S. Fol.), welches alle römischen Denkmäler in den vier nördlichsten Grafschaften Englands, Durham, Westmoreland, Cumberland und Northumberland, Inschriftsteine, Skulpturen, Werke in Erz, in vortrefflichen Abbildungen (zahlreiche Holzschnitte und ein Dutzend Kupfertafeln nebst mehreren vorzüglichen Karten) zusammenfaßt. Der erläuternde Text ist das Werk des Dr. Bruce, der durch seine zuerst 1851 in bescheidenem Touristenformat, zuletzt 1867 in stattlichem Quarto erschienene musterhafte Beschreibung des Hadrianswalles im nördlichen England (zwischen Newcastle und Carlisle) den Anstoß zu den mit fürstlicher Munificenz von nacheinander drei Herzogen von Northumberland, von reichen und einsichtigen Privaten, wie Herrn John Clayton und der obengenannten Gesellschaft geförderten Nachforschungen und Ausgrabungen gegeben hat, auf denen das neue Werk wesentlich beruht. Es bildet dasselbe eine werthvolle Ergänzung zu dem 1873 erschienenen, von dem Vortragenden bearbeiteten siebenten Band des Corpus inscriptionum Latinarum, welcher ganz Britannien umfaßt, und sollte unseren rheinischen Antiquaren ein Vorbild sein, in gleicher Weise die zahlreichen römischen Denkmäler der Rheinlande, ehe es zu spät wird, zu sammeln und zu veröffentlichen.

□ **Nürnberger Stadtmauern.** Auf Veranlassung eines (in Nr. 38 dieser Blätter mitgetheilten) Vorschlags der städtischen Bau-Kommission hat das Kollegium der Gemeinde-Bevollmächtigten in seiner Sitzung vom 6. Juli die Einlegung der ganzen Stadtmauer, vorerst noch mit Ausnahme der kurzen Strecke vom Spittler-Thor bis zur Kaiserstallung und der (dann isolirt stehenden) vier großen runden Thorthürme beschlossen. Der Magistrat hat in seiner Sitzung vom 9. Juli diesem Beschlusse zugestimmt.

* **Technischer Führer durch München.** Als Festschrift für die im Jahre 1876 in München stattfindende Generalversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine ist die Herausgabe eines „Illustrirten technischen Führers durch München" in's Auge gefaßt, welcher, unter Beifügung historischer Notizen, Planskizzen und Beschreibungen aller bemerkenswerthen Münchener Bauwerke und Bauanlagen nach den besten Quellen bringen soll. Redakteur der Festschrift ist Prof. Dr. Franz Reber. Eine Fülle werthvoller Materialien und Ausarbeitungen steht aus den einschlägigen amtlichen Archiven zu Gebote, so daß eine Publikation von bleibendem Werthe zu erwarten ist.

Zeitschriften.

The Academy. No. 167.
Art in Paris, von Ph. Burty. — The Royal Academy exhibition, von W. M. Rosetti. (Schluss.) — British archaeologistes in Rome, von C. J. Hemans. — Art sales.

Journal des Beaux-arts. No. 13.
La vie urbaine de M. Alfred Nicolas par Justin ***, von F. Loise.

L'Art. No. 29.
Le dessins de W. Blake, von J. C. Carr. (Forts.) — Le salon de 1875, XII., von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Hippolyte Boulenger, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — 1 Kunstbeilage.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang. | Nr. 43.

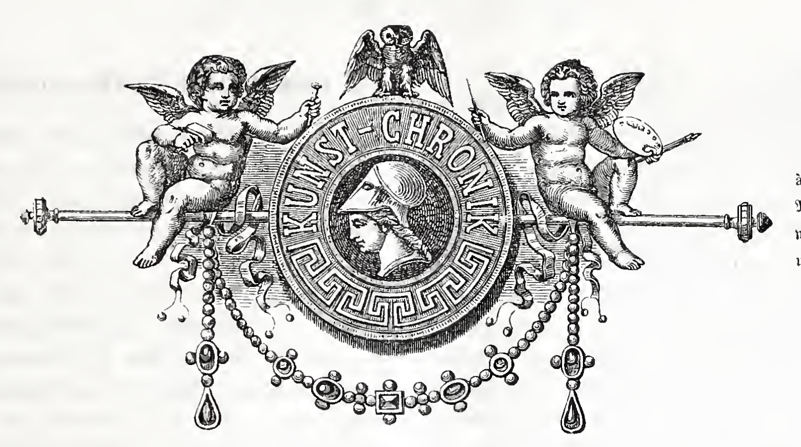
Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

6. August | 1875.



Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Michelangelofeier.

Das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt a. M. veröffentlicht soeben folgenden Aufruf:

An die deutschen Künstler und Kunstfreunde!

Vom 10. bis 15. September d. J. feiert Italien ein großes Fest der Erinnerung an Michelangelo Buonarroti, seit dessen Geburt (6. März 1475) nunmehr das vierte Jahrhundert verflossen ist. Wir beehren uns, die Künstler und Kunstfreunde aller deutschen Lande hierdurch verehrungsvollst einzuladen, sich an diesem Feste in geeigneter Weise zu betheiligen.

Der Werth von großen Jubelfesten zu Ehren der hohen Vorbilder der Menschheit liegt ohne Zweifel hauptsächlich darin, daß durch dieselben veranlaßt Viele die Augen öffnen und zum ersten Male zum Bewußtsein der Bedeutung des Gefeierten gelangen. Je mehr dieses Bewußtsein in weiten Kreisen noch mangelt, um so wichtiger ist es, daß die Gelegenheit benutzt werde, um solches zu wecken, damit in Verehrung des Gefeierten die Gemüther sich hinwenden auf das Feld seiner Begabung und seiner Leistungen und zur Erkenntniß der unvergänglichen Früchte des Wahren, des Guten, des Schönen gelangen, welche den Erdensöhnen auf diesem Felde erwachsen. So wirken derartige Feste erhöhend auf den Bildungsstand ganzer Völker.

Die Hochbegnadeten des Geistes gehören zwar im Leben zunächst ihrem eigenen Volke an: aber der Segen ihres Wirkens ergießt sich früher oder später über die gesammte Menschheit. Zur Einigung aller Völker in edelster Menschlichkeit sind ihre gefeierten Namen die begeisternde Losung, ihre Erinnerungsfeste die heiligsten Versöhnungstage!

Dem deutschen Volke vor Allem ist die neidlose Empfänglichkeit verliehen, die Werke der Lichtbringer anderer Völker bewundernd anzuerkennen, aufzunehmen und zur Veredlung der gesammten Menschheit zu verwerthen. Auch Michelangelo Buonarroti lebte nicht für Italien allein, sondern zugleich für unser Volk, für alle Völker. So ist es gerecht, ist es würdig, daß wir vorangehen, an dem großen Feste Italiens auch uns zu betheiligen.

Im Einverständnisse mit hochangesehenen Meistern der Kunstwissenschaft erlauben wir uns, alle vaterländischen Künstler und Kunstfreunde einzuladen, soweit die deutsche Zunge klingt — vorab aber das künstlerische und kunstgelehrte Deutschland, vertreten in seinen Akademieen, Kunstgenossenschaften, Kunst- und Bildungsvereinen — in ihren Wirkungsbereichen, je nach Ortsverhältnissen und Kräften um die Mitte des September d. J. öffentliche Festlichkeiten zum Andenken Michelangelo's zu veranstalten, welche dessen Bedeutung für die Kunst in weitesten Kreisen zum Bewußtsein bringen.

Aber wir bitten weiter um die Betheiligung der genannten Körperschaften und Vereine an einer gemeinsamen, im Namen aller Deutschen dem Gefeierten in Florenz, dem Hauptfestorte Italiens, zu widmenden Huldigung.

Eine Abordnung würdiger Vertreter deutscher Kunst und Kunstwissenschaft möge in jener Hauptstadt die Festgenossen Italiens begrüßen und des deutschen Volkes Verehrung und Dank darbringen. Wir schlagen vor, dieser Huldigung einen dauernden Ausdruck zu geben

durch das Weihegeschenk eines silbernen Eichenlaubkranzes, zu welchem jede sich betheiligende Körperschaft einen Zweig, eine Gruppe von Blättern oder ein einzelnes Blatt, auch etwa mancher Einzelne nach Belieben ein einzelnes Blatt, mit darauf eingegrabener Widmung (Namensinschrift) beitrage. Der Entwurf zu einem solchen Kranze (nicht als Hauptschmuck, sondern als umgürtender und herabhangender Schmuck des Gestells einer Büste gedacht) ist von einem ausgezeichneten hiesigen Meister gefertigt — wir werden jeder Anfrage, auf Wunsch, in Steindruck vervielfältigte Zeichnungen zu den erbetenen Einzelstücken (nebst Kostenvoranschlag) übersenden, auch auf Verlangen die Anfertigung hierselbst gern vermitteln, sowie auch die Zusammenfügung aller Blätter und Zweige zu einem Ganzen dahier bewerkstelligt werden wird. Wir ersuchen um alsbaldige gefällige Anmeldung der beabsichtigten Betheiligung und um möglichst beschleunigte Anhersendung der einzelnen Spenden.

Jede sich betheiligende Körperschaft bitten wir gleichzeitig um Einsendung geeigneter Namen, um aus denselben einen Vorschlagszettel für die Abordnung zum Feste nach Florenz aufstellen und, zum Zwecke schließlicher Wahl nach Stimmenmehrheit, noch rechtzeitig vorlegen zu können. Natürlich empfiehlt es sich, nur solche Männer in Vorschlag zu bringen, deren Bereitwilligkeit mit Sicherheit anzunehmen ist.

Hochachtungsvoll
die
Verwaltung des Freien Deutschen Hochstiftes

G. H. Otto Volger Dr. gen. Senckenberg — d. Z. Obmann.
Georg Listmann — d. Z. Verwaltungsschreiber.

Indem wir der Erwartung Ausdruck geben, daß die von dem Hochstift ergriffene Initiative in Deutschland freudige Aufnahme finden werde, sind wir in der Lage, hier gleich auf eine zweite Festgabe hinweisen zu können, welche unser Vaterland zu der Säcularfeier des großen Florentiners beisteuern wird. Es liegt uns der erste Probebogen einer Prachtausgabe der sämmtlichen Gedichte Michelangelo's mit dem Guasti'schen Text und gegenüberstehender deutscher Uebersetzung vor, welche die Verlagshandlung von Alphons Dürr in Leipzig aus Anlaß des Festes veranstaltet. Die trefflich gelungene Uebersetzung rührt von Frau Sophie Hasenclever, geb. v. Schadow her. Der Druck ist mit Schmuckleisten verziert, welche nach Peter Flötner, Virgil Solis u. A. treu in Holzschnitt ausgeführt sind. Von der typographischen Ausstattung läßt sich gewiß nur das Beste erwarten. Es wäre schön, wenn die Vertreter Deutschlands beim Feste, denen die Ueberreichung des Kranzes obliegen wird, auch ein Exemplar dieses literarischen Festgeschenkes mitbringen könnten.

Die schweizerische Kunstausstellung von 1875.

Die diesjährige schweizerische Kunstausstellung ist werth, nicht mit Stillschweigen übergangen zu werden. Nach Werken ersten Ranges sucht man allerdings umsonst, dagegen wird man durch manches gute Durchschnittsbild entschädigt. Es ist eine eigene Sache mit der Kunstentwickelung in der Schweiz. Da wir keine Akademien haben, das Volk aber in seiner Grundanlage praktisch ist und den künstlerischen Bestrebungen, besonders der bildenden Kunst, nicht mit allzu großem Interesse entgegen kommt, so sind die Künstler für ihre Studienzeit wie für die Zeit ihrer Meisterschaft mehr auf's Ausland angewiesen. Die französischen Schweizer leben meistens in Paris, die deutschen in Düsseldorf oder München, und so kam es, daß uns die Robert, die Girardet verloren gingen, daß Gleyre sich in der Weltstadt niederließ und Vautier unter die Düsseldorfer gegangen ist. Kein Wunder also, wenn unsere Maler das Beste, was sie liefern, im Auslande ausstellen, in dem Lande, wo sie lernen und praktische Anerkennung finden, und wir uns mit dem weniger Bedeutenden begnügen müssen.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, alle 279 Nummern zu besprechen; denn viele Bilder sind die Farben nicht werth, die dazu verwendet wurden, und über solche darf man füglich schweigen. Ich will mich darauf beschränken, nur auf das Hervorragendere aufmerksam zu machen.

In erster Reihe ist Böcklin zu nennen, der jedenfalls ein bedeutendes Talent besitzt. Wer sich davon überzeugen will, muß nach München gehen, in die Schack'sche Galerie. Böcklin besitzt eine große Leichtigkeit im Komponiren, und davon zeugt auch wieder sein diesjähriges Bild, eine Landschaft mit maurischen Reitern. Die Idee ist ungemein wirkungsvoll. Schwarze Gestalten, in rothe Mäntel gehüllt, auf weißen Pferden — geisterhafte Erscheinungen. Im Hintergrund eine Ruine. So interessant aber die Komposition ist, so unwahr sind die Farben, Baumstämme mit Grünspan und rothen Flecken bedeckt, wie man sie umsonst in der Natur sucht. Leidet der Maler an einer chronischen Augenkrankheit oder sieht er die Natur absichtlich anders wie andere Menschen? In den letzten Jahren malt er übertrieben grell und droht mehr und mehr der Manier zu verfallen.

Bocion in Ouchy hat zwei Bilder ausgestellt, darunter ein hübsches Motiv vom Genfersee: Rückkehr vom Markte. Schade, daß er den See so oft grau und eisig sieht, in einer Stimmung, die manchem Sohne des Léman nicht bekannt sein dürfte. Doch gesetzt, sie käme vor, so ist es darum noch nicht gerechtfertigt, sie auf der Leinwand zu fixiren. Der Künstler soll, mit dem Skizzenbuche in der Hand, die Natur in ihren sonder-

barsten Launen belauschen und sorgsam alles aufzeichnen, was sie ihm bietet, aber nur nicht denken, daß jede Skizze sich zu einem Bilde eigne.

Louis Preller in Weimar, der Sohn des berühmten Odyssee-Preller, tritt würdig in die Fußtapfen seines Vaters und ist ein fleißiger und tüchtiger Marinemaler. Alle seine Bilder sind flott komponirt und gesund in der Farbe. Seine Technik ist sicher. Er malt gern auf Holz und liebt es, die Farben pastos aufzutragen. Durch seine Kompositionen weht epischer Geist. Am besten hat uns das schwimmende Wrack gefallen.

In hohem Grade interessant sind auch zwei Bilder von August Veillon. Ein Abend am Ufer des Nils in der Gegend von Kairo und ein arabisches Lager bei den Gräbern der Kalifen. Sie erinnern lebhaft an Decamps, der bekanntlich vorwiegend orientalisch-ägyptische Vorwürfe wählte. Sie sind großartig gedacht, harmonisch in Komposition und Farbe und einfach in den Linien. Die Technik ist französisch fein.

Zwei jüngere Schweizer Landschafter sind Fröhlicher und Bischoff, beide talentvolle und strebsame Künstler. Fröhlicher in München nimmt schon seit mehreren Jahren in unseren Ausstellungen einen hervorragenden Platz ein; seine diesmaligen Arbeiten stehen auf gleicher Höhe mit seinen bisherigen Leistungen. Bischoff in Paris ist ein Schüler Gleyre's und hat viel bei ihm gelernt. Im vorjährigen Salon trat er zum ersten Mal an die Oeffentlichkeit, und zwar mit der dies Jahr hier ausgestellten „Landschaft mit Staffage." Das Motiv ist aus der Gegend von Sion, das Bild, besonders in der Luftperspektive, recht tüchtig. Aber im Figuren-Zeichnen muß sich Bischoff noch gehörig üben; seine Gestalten lassen manches zu wünschen übrig. Sein anderes Bild: „Folgen eines Disputes" (17. Jahrhundert) ist in der Idee voller Wirkung. Im Vordergrund liegt ein Erschlagener; der Mörder mit der Flinte unterm Arm flüchtet einer Ruine zu, die sich rechts im Hintergrunde erhebt. Zwei Bäume, vom Winde gepeitscht, heben sich klar von dem fast wolkenlosen Horizonte ab. Die Behandlung der Landschaft ist einfach und die Stimmung des Bildes wahr. Zwei kleinere Bilder sind Gelegenheitsstücke und weniger bedeutend.

Die Landschaft und das Genre überwuchern heut zu Tage alles; die Historienmalerei tritt immer mehr in den Hintergrund, und gar in der diesjährigen Ausstellung kann kaum von ihr die Rede sein. Nur ein einziges Bild aus der vaterländischen Geschichte von Weckesser in Rom ist erwähnenswerth. Es stellt eine Scene dar aus der Reformationszeit in Locarno: Barbara von Muralt vertheidigt vor dem Bischof Rippenda ihren Glauben. Das Bild ist äußerst sorgfältig in der Ausführung, und die Gestalten athmen fein charakteristisches Leben; aber von Größe der Komposition kann keine Rede sein.

Weit besser ist das Genre vertreten, und da muß vor allem das wunderhübsche Bild von Conrad Grob in München besprochen werden, ein nationales Genrebild ersten Ranges: Das „Tätschschießen", Sonntagsvergnügen im Wehnthal (Kanton Zürich). Die Scene findet vor einem Bauernhause statt und ist voller Humor aufgefaßt. Rechts auf einem Baumstamme sitzen drei alte Bauern, als gemüthliche Zuschauer; einer hat eine Blume im Munde, der andere raucht die Pfeife, der dritte ist im Begriff, eine Prise zu nehmen. Es sind Züricher Volkstypen, wie man ihnen tagtäglich begegnet. Nicht so der Bube, welcher sich zu ihren Füßen mit Spannen eines Bogens zu schaffen macht und der offenbar ein bayerisches Modell ist. Vor ihnen eine andere, in sich abgeschlossene Gruppe. Eine hübsche Wehnthalerin und ein wohlbeleibter Mann mit einem Geldbeutel in der Hand, dem ein kleiner Knabe einen Teller hinhält, in Erwartung eines Batzen. Der Kleine ist eine reizende Figur. Wie sich sein Höschen durch die Armbewegung nett verschiebt! Links ein Baum, darunter eine Bank, auf welcher der Großvater sitzt, in alter Wehnthaler Tracht. Er hat seine Freude an seinem Enkelchen, das auf allen Vieren läuft und dem das Hemd nach vorne rutscht. Die Großmutter steht am Hause, sie hat ein kleines Kind auf dem Arme und sieht mit Wohlbehagen den Festlichkeiten zu. Die Mitte des Bildes füllen reizende Kindergruppen aus, die mit Armbrust und Scheibe beschäftigt sind. Der Maler hat sich mit großer Innigkeit in das Seelenleben dieser Kleinen versetzt. Im Hintergrunde rechts plaudert ein junger Mann eifrig mit einem Mädchen, ein anderes lehnt sich auf dessen Schulter. An diesem Bilde sieht man recht, was ein Künstler heute zu schaffen im Stande ist, wenn er keck aus dem Leben des Volkes das allgemein Verständliche heraus greift. Die Komposition ist durch und durch gewandt, und die technische Ausführung läßt nichts zu wünschen übrig.

Ein anderer bedeutender Genremaler ist Stückelberg. Er variirt gern Themata aus dem Leben der Zigeuner, und die geistreiche Art und Weise, mit der er es thut, läßt man sich schon gefallen. Der Leser erinnert sich vielleicht seines schönen Bildes: „Die Wahrsagerin" auf der Wiener Weltausstellung; seine Zigeuner an der Birs sind gleichsam das Pendant dazu. Graue Felsen und dichtes Gebüsch bilden den Hintergrund. Links ein Wasser, in dem zwei Kinder baden. Am Rande des Wassers steht ein junges Zigeunerweib, ihren schreienden Buben hoch empor haltend. Die Wahrsagerin schaut diese Gruppe an und erhebt grade die rechte Hand zum Spruch, in der linken hält sie eine Zauberpflanze. Vor ihr hat sich ein Kind auf einem Steine ein Schlummer-

kissen bereitet und schläft ruhig. Rechts eine sehr lebendige Kindergruppe, um ein Feuer geschaart. Was bei diesem Bilde so gefällt, ist die sorgfältige Detailbehandlung. Weniger hat mich sein „Minnesänger" angesprochen. Er sitzt, eine schöne Tannhäusergestalt, phantasirend unter einem Baume; sein Pferd ist in der Nähe angebunden. Es naht sich ihm eine Frau mit einem Kranze in der Linken, die Rechte auf den Busen gefaltet. Im Hintergrund ein Schloß. Die Vögel des Waldes hören aufmerksam dem Musiziren des Minnesängers zu.

Es wäre noch mancher guten Leistung im Fache des Genre zu gedenken, allein es würde zu weit führen, auf Alles näher einzugehen. Ich will daher nur eine Frau in gelbem Kleide erwähnen, mit blauem Sonnenschirm die Blumen abwehrend, die über sie hereinregnen, von Hörle in München. Es ist ein kokettes Bildchen. Endlich die Heimkehr von der Weide von Nuesch, mit lieblichen Kindertypen.

Im Porträt hat Barzaghi in Mailand das Beste geleistet. Seine Lautenspielerin ist voll frisch pulsirenden Lebens und brillant in den Fleischfarben. Die Porträts von Pfyffer in Zürich sind gewissenhafte Arbeiten, aber ohne alle Genialität.

In den Ateliers der Blumen- und Stillleben-Maler scheint es oft fabrikartig herzugehen, sie machen ihre Studien zuweilen auf dem Exercierplatz: regimenterweise marschiren die Hyacinthen und Tulpentöpfe auf, alle in schnurgrader Haltung, und selten bringen die Künstler es über's Herz, eine Blume aus Reihe und Glied treten zu lassen. Langhard in Paris gehört nicht zu diesen. Seine Päonien sind eine hübsche Leistung in Komposition und Technik.

Was Rudolf Koller dieses Jahr ausgestellt hat, steht nicht auf der Höhe seiner früheren Werke. Es ist Schade um diesen großen Meister, daß er sich so oft wiederholt und daß dadurch seine Phantasie leidet. Es wäre sehr an der Zeit, daß er wenigstens sein landschaftliches Motiv einmal änderte.

Zum Schlusse komme ich auf meine Einleitung und Klage zurück, daß die meisten unserer Künstler, und grade die bedeutendsten nicht Propheten im eignen Lande sind. Dem könnte nur dadurch abgeholfen werden, daß die Schweiz wie andere Länder sich einen tüchtigen Centralpunkt für künstlerisches Leben schafft, was auch für die Volksbildung sehr zu wünschen wäre. Die bildenden Künste sind ein großer Faktor im Staatsleben, der nicht gestrichen werden kann, ohne das Ganze zu schädigen.

Zürich, den 16. Juli 1875.

Karl Brun.

Kunstliteratur.

Handbook of Painting. The German, Flemish, and Dutch Schools. Based on the handbook of Kugler. Re-modelled by the late Prof. Dr. Waagen. A new edition. Thoroughly revised and in part re-written by J. A. Crowe. London, J. Murray 1874.

Es ist erfreulich zu beobachten, wie nach einem weit gesteckten Ziele immer neue Kräfte vorwärts streben, dabei aber, der Vortheile und Erinnerungen ihrer Vorgänger nicht vergessend, sie nutzen und in Ehren halten. So in unserer Kunstwissenschaft die Werke eines Kugler, Schnaase, Waagen u. A. In diesem Sinne haben wir heute des Letzteren zu gedenken. Mit der Sammlung und Revision seiner kleinen Schriften hat uns die Pietät dreier Fachgenossen kürzlich bedacht, einen berufenen Bearbeiter seines größeren Werkes aber, des Handbuchs der deutschen und niederländischen Malerei in dessen erster, englischer Ausgabe, hat Waagen in J. A. Crowe, dem unserer deutschen Kunstgeschichte auch sonst freundlich und werkthätig zugewandten Forscher, schon im vorigen Jahre gefunden.

Das Buch, weit mehr als die etwas jüngere deutsche Schwesterausgabe, bedurfte bei den reichen Detailforschungen der jüngsten Zeit auf diesem Gebiete, sollte es nicht veralten, einer Nachbesserung von geschickter Hand. Sie ist ihm zu Theil geworden, wenn auch nicht gleich befriedigend in allen Theilen. Schonend, aber doch kräftig hat Crowe, wo er es nöthig fand, seine Klammern angebracht. Er hat die vielen Bausteine, eigene und fremde, welche die letzten Jahre für die Geschichte der Malerei zu Tage gefördert, fleißig verwerthet, um die unverschuldeten Lücken am Aufbau seines Vorgängers auszufüllen. Er hat ihn auch reich mit Bildern ausgestattet, und wir könnten unsere Einführung kurzer Hand mit einer warmen Empfehlung an den Leser schließen, hätten wir nicht noch einige Wünsche für eine dritte Redaktion des trefflichen Werkes auf dem Herzen.

In dem Kapitel über die van Eyck und ihre Schule, wo Crowe durch grundlegende Arbeit sein eigenes Vorbild sein konnte, wird man kaum etwas zu vermissen haben, es sei denn, man zählt ihr den Quentin Massys noch bei, wozu eine gewisse Berechtigung behauptet werden kann, Crowe und Cavalcaselle aber unseres Erinnerns in ihren „Early flemish painters" sich nicht entschlossen haben. Das wundervolle Löwener Altarwerk jenes Meisters, durch eine neuerliche Restauration im besten Sinne verjüngt, ist viel zu kurz behandelt und die jetzt ganz deutliche Inschrift nicht korrekt wiedergegeben. Ebenso ungenau ist die Angabe der Inschrift auf dem Bilde „Der Geldwechsler und seine Frau" im

Louvre, denn sie heißt „Quinten Matsys 1514“, wie wir nach gewissenhafter Autopsie konstatiren können. Die Zahl Vier in der alten Form hat zu dem durch alle Bücher und selbst im Katalog des Louvre verbreiteten Irrthum Veranlassung gegeben, als heiße das Datum 1518. Die Lucretia im Belvedere zu Wien ist nicht von Massys, sondern dem Meister des Todes Mariä, Jan Joest, sehr nahe verwandt; das Bild bei der Wittwe des Barons James Rothschild in Paris keine Lucretia und nichts weniger als eine Replik des vorigen Bildes, sondern eine Magdalena, und zwar eines der vollendetsten und besterhaltenen Werke des großen Antwerpener Meisters. Die frühere, weit befangenere, aber gleichwohl für Massys schon sehr signifikante Magdalena im Museum zu Antwerpen hätte nicht übergangen werden dürfen.

Bei Lucas van Leyden sind diejenigen Gemälde, welche Waagen in seiner deutschen Ausgabe v. J. 1862 nachtrug, unberücksichtigt geblieben, darunter namentlich die interessante Verkündigung Mariä auf der Rückseite des Münchener Bildes, was bei der Seltenheit der Bilder dieses Meisters nicht erlaubt war. Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß dieser neidenswerthe Schatz der alten Pinakothek den Augen des Publikums schon seit mehr als einem halben Jahre entzogen ist, ein Mißstand, der weder durch Restauration noch Regeneration entschuldigt werden kann und fast zu der Befürchtung zwingt, das Bild sei unter den Händen des Restaurators zu Grunde gegangen, was um so beklagenswerther wäre, als dasselbe gut erhalten war.

Um wieder zur Sache zu sprechen, so hätte bei Erwähnung der Schongauer-Literatur His-Heusler in Naumann's Archiv, Bd. 13, S. 129 nicht vergessen werden sollen. Ferner dürfte jetzt doch wohl als ziemlich ausgemacht gelten, daß der Tod Mariä in der Nationalgalerie zu London, ein kleinliches Werk, nicht von Schongauer ist. Noch weit weniger an ihn erinnert aber der Triumph David's in der alten Pinakothek, von dem der Verfasser zwar erwähnt, daß er jetzt als Hans Schühlein gelte, den er aber leicht als „Meister der Sammlung Hirscher“ hätte erkennen können.

Die Inschrift vom Altar des Hans Schühlein zu Tiefenbronn ist falsch und ungenügend angegeben. Auch sind von den neun Tafeln, aus denen seine Vorderseite besteht, nur drei erwähnt, und doch ist das Werk auffallend reich an Schönheiten und besonders dadurch interessant, daß in ihm die direkte Schule des Roger van der Weyden sich deutlicher ausspricht, als in irgend einem andern altdeutschen Bilde aus jener Zeit. Daß die weiteren in München dem Schühlein zugesprochenen Werke von dem Meister der Sammlung Hirscher herrühren, ist anderwärts schon ausgesprochen worden.

Ueber Lücken und zweifelhafte Annahmen im Verzeichniß der Gemälde Dürer's wollen wir mit dem Verfasser nicht rechten; es würde zu weit führen, und wir gehen gleich auf Hans von Kulmbach über. Da erwähnt denn Waagen selbst ein Altarwerk dieses Künstlers im Städel'schen Institut zu Frankfurt, was Crowe hätte streichen und wogegen er ihn hätte als Porträtmaler hervorheben sollen. Bei Barthel Beham mußte nicht nur der grundlegenden Arbeit Woltmann's in seinem Katalog der Galerie des Fürsten von Fürstenberg zu Donaueschingen, sondern auch der darin beschriebenen kostbaren Gemälde dieses Malers an eben jenem Orte gedacht werden, wogegen der Sprung des M. Curtius, ein ganz rohes, Beham's unwürdiges Machwerk wegfallen konnte. B. Beham ist in vielen Beziehungen ein gar interessanter und wichtiger Künstler, der nicht so kurz abgethan werden durfte. Zur Angabe des Todesjahres von Sebald Beham citirt Crowe Neudörffer pag. 40. Dort steht aber, daß dieser Künstler A°. 1550 den 22. Nov. und nicht gegen das Jahr 1550 verstorben sei. Auch ist er nicht ein Neffe, sondern ein Bruder Barthel's. Vgl. auch zur Würdigung der beiden Beham die kürzlich erschienene Monographie A. Rosenberg's.

Das alte mangelhafte Verzeichniß der Gemälde Altdorfer's hätte einer Ergänzung nothwendig bedurft, und dieselbe wäre an der Hand des Meyer'schen Künstlerlexikons nicht schwer gewesen. Wem sind z. B. die beiden köstlichen Bilder im Besitze Friedrich Lippmann's — Heil. Familie an einem Brunnen und Landschaft mit allegorischer Staffage — von der Wiener Ausstellung her nicht mehr in frischer Erinnerung? Und doch sind sie und mehrere andere unberücksichtigt geblieben, wogegen der Verfasser „two characteristic panels by him in the gallery of Vienna“ erwähnt, die nicht existiren.

Und nun zu einer Frage, deren Lösung noch immer hartnäckig aus dem Wege gegangen wird, obgleich sie in diesem Blatte schon im Herbst 1873 mit guten Gründen versucht wurde. Es handelt sich um Matthias Grünewald, dem Woltmann sein Autorrecht am Isenheimer Altar zu Colmar zurückgegeben hat. Baldung Grien ist dadurch ärmer geworden, er ist nicht mehr der deutsche Correggio; der frühere Grünewald aber, jene dem Cranach verwandte, aber höhere Künstlernatur, ist zum „Pseudogrünewald“ geworden, eine Nothtaufe, mit der man sich wird begnügen müssen, bis man seinen wahren Namen gefunden. Dem ächten Grünewald gebührt fortan in der Geschichte der altdeutschen Kunst ein ganz eigenes, und zwar sehr interessantes Kapitel. Baldung ist ihm zwar nächstverwandt, aber doch wieder, namentlich in koloristischer

Hinsicht, verschieden von ihm. Auch dieser verdiente eine weit sorgfältigere Betrachtung als bisher, namentlich sollte nicht immerfort sein Todesjahr um sieben Jahre zu spät angegeben werden. Er ist nicht 1552, sondern 1545 gestorben.

Ganz übergangen sehen sich die von His-Heusler und Woltmann schon seit Jahren nachgewiesenen Maler Hans Fries und der Meister der Sammlung Hirscher.

Es gebricht an Raum, auf die desideria auch für den zweiten Band der Crowe'schen Bearbeitung Waagen's einzugehen, wie überhaupt im Obigen nur einzelne Beispiele von dem gegeben sind, was bei einer strengeren und erschöpfenden Durchsicht beizubringen gewesen wäre. Es sei nur noch beispielsweise erwähnt, daß im Buchstaben A die Maler Luc. Achtschellinck, Denis v. Alsloot, Andries van Artvelt, B. v. der Ast, H. van Avercamp und P. v. Avont vergessen worden sind.

O. Eisenmann.

Kunsthistorisches.

Der Landschaftsmaler Jan Baptist Huysmans. Kürzlich wurde aus der Schleißheimer Galerie ein Bild zum Restauriren nach München verbracht, das im Katalog von 1870 unter No. 354, S. 17, beschrieben ist: „Corn. Huysman, Ueberreste eines römischen Tempelbaues an einer Meeresbucht.“ Es ist jedoch bezeichnet: J. B. Hnysmans (JB und H verschlungen) f. A°. 1695, rührt also von dem gleichen Meister her, der sich in der Brüsseler Galerie mit einem Bilde von 1697 findet, dort ebenfalls als Cornelius Huysmans bezeichnet. Jan Baptist war der Sohn von Hendrik Huysmans und von Katharina van der Meyden, und ward in dem Antwerpener Dom den 7. Oktober 1654 getauft. Erst zwischen dem 18. September 1674 und dem 18. September 1675 steht er als Lehrling im Liggere verzeichnet; er ist da als „afsetter“ angegeben, d. h. Einer, der Kunstwerke be- und ausmalt. Doch schon zwischen den genannten Tagen 1676 und 1677 finden wir ihn als Meister und zwar unter dem stolzeren Namen eines „Schilder“ verzeichnet. (Vergl. darüber die Liggeren von Ph. Rombouts und Th. van Lerius II, S. 439.) Nach unserm Bilde zu urtheilen, scheint er in Italien gewesen zu sein; es ist recht gut gemalt, mit geistreichem Pinsel, auch in den Figuren, worin noch immer, wie bei so vielen Andern auch dieser Spätzeit, die Anregungen des Teniers hervorleuchten. Zum Unglück zeigte sich eine Lockerung des Grundes, und in Folge dessen waren verschiedene ansehnliche Farbtheilchen herausgefallen.

W. Schmidt.

Personalnachrichten.

Die Neubildung des Senats der Berliner Akademie ist durch die am 22. Juni erfolgte Wahl seitens der ordentlichen Mitglieder nunmehr vollzogen. Aus der Zahl der Maler wurden in den Senat berufen die Herren: Gustav Richter, Graeb, Menzel und C. Becker; von den Bildhauern: Afinger, Wredow und Reinh. Begas; von den Architekten: Hitzig und Ende. Geh. Reg.-Rath Hitzig wurde zugleich zum Vorsitzenden der Mitgliedschaft für die Sektion der bildenden Künste gewählt. Zu diesen gewählten Senatsmitgliedern, neben denen noch kraft besonderer Bestimmung des Ministeriums die früher auf Lebenszeit in den Senat berufenen Künstler in demselben verbleiben, treten nach der „Nat.-Ztg.“ noch mehrere Mitglieder, welche dem Senate kraft ihres Amtes angehören: die Direktoren der Kunstakademie, der Bauakademie und der Kunstschule: Prof. A. v. Werner, Baurath Lucae und Professor Gropius, der Vorsteher des einen Meisterateliers Prof. Knaus, der Referent für Kunstangelegenheiten im Kultus-Ministerium, Geh. Reg.-Rath Dr. Schöne und der Justitiar der Kunst-Akademie, Regierungs-Rath Lucanus.

Vermischte Nachrichten.

Verbindung für historische Kunst. Die fünfzehnte Hauptversammlung der Verbindung findet am 23., 24. und 25. September zu Stuttgart in den dazu bewilligten Räumen des Königsbaues statt. Die Künstler des historischen Faches, welche die Versammlung mit fertigen Bildern oder Entwürfen beschicken wollen, werden aufgefordert, diese spätestens bis zum 18. September an den Hausmeister des Königsbaues Diftler einzusenden. Die Verbindung übernimmt die Kosten der Hin- und Zurücksendung mit Ausnahme der Sendungen als Eilgut oder mit der Post und unter der Bedingung, daß Nachnahme für Spesen nicht erhoben wird.

Aus Berlin wird geschrieben: „Die noch von der Siegesfeier 1871 herrührenden Velarien werden nunmehr zum Theil einen dauernden und ihrer würdigen Aufenthalt theils im Hörsaal des askanischen, theils in der Turnhalle des Humboldt-Gymnasiums finden. Für die Ausschmückung des ersteren ist Otto Knille's „Schwur am Altar des Vaterlandes“ und Aug. von Heyden's „Friede“ in Aussicht genommen, für die letztere „Kampf und Sieg“ von Anton v. Werner. Die für Restauration der Bilder erwachsenden Kosten sollen durch die an anderen Malarbeiten gemachten Ersparungen gedeckt werden. Jedenfalls ist die Verwendung der Teppichbilder eine zweckentsprechende, und zu hoffen, daß die übrig bleibenden zwei gleichfalls ein würdiges Unterkommen finden.“

Schutz des künstlerischen Eigenthums. Den Protokollen der vom deutschen Bundesrath veranlaßten Enquête über Musterschutz entnehmen wir aus den Verhandlungen betreffend den Schutz der Werke der bildenden Künste bezüglich der Frage, was unter Werken der bildenden Kunst zu verstehen sei, Nachstehendes: Im Wesentlichen ist von der Auffassung des Entwurfs von 1870 ausgegangen, und es sind daher als Werke der bildenden Kunst im Sinne der Fragestellung nur jene Produkte menschlicher Thätigkeit zu verstehen, welche entweder ausschließend oder doch vorwiegend dem Zwecke der ästhetischen Darstellung — im Gegensatz zu industriellen Zwecken — dienen. Wenn hiernach das entscheidende Gewicht weder auf die für die eine oder andere Art üblichen Darstellungsweisen, noch auf die Absicht der Vervielfältigung oder Massenproduktion, noch auf das Material und den Stoff und selbst nicht unbedingt auf die Möglichkeit des Gebrauches, sondern lediglich auf den Hauptzweck gelegt wird, so dürfte die Bestimmung der Gränzlinie zwischen Werken der Kunst einerseits und Erzeugnissen der Industrie andererseits wohl nur in seltenen Fällen erheblicheren Schwierigkeiten begegnen. Da die Nachahmung von Werken der bildenden Künste in Erzeugnissen der Industrie in einzelnen deutschen Gesetzen ausdrücklich als nicht unter die Vorschriften über das Urheberrecht fallend erklärt ist, andere Gesetzgebungen dagegen entweder eine derartige Benutzung positiv gestatten oder gar keine direkten Vorschriften hierüber enthalten, wird der fragliche Gegenstand wiederholter Erwägung unterstellt werden, und dieß um so mehr, als, wenn auch den Werken der bildenden Künste im Allgemeinen ein Schutz gegen Nachbildung in Erzeugnissen der Industrie eingeräumt werden muß, sich doch verschiedene Verhältnisse denken lassen, durch welche Ausnahmen von der Regel begründet werden könnten. Abgesehen nämlich von der Frage, in wie fern die ohne Absicht der Vervielfältigung und Veräußerung stattfindende Benutzung zur Herstellung eines lediglich dem Privatgebrauche des Nachbildners gewidmeten Erzeugnisses, dann die Nachahmung eines Werkes der zeichnenden Kunst in plastischer Form und umgekehrt zu gestatten sei, könnte auch auf die größere oder geringere Selbstthätigkeit, welche der Nachbildner zu entfalten hat, auf die spezifische Beschaffenheit und Zweckbestimmung des Originals wie des nachgebildeten Industrie-Erzeugnisses u. dgl. schon bei der Frage der Gewährung eines Schutzes überhaupt Gewicht gelegt werden. Insbesondere kann der Umstand, daß die Verwendung eines Werkes der bildenden

Künste als Muster für Industrie-Erzeugnisse offenbar außerhalb des Hauptzweckes des ersteren liegt, so wie endlich die Rücksicht auf die Wirkungen eines Verbots, welches in die industrielle und gewerbliche Thätigkeit nach verschiedenen Richtungen hin eingreift, zu der Erwägung leiten, ob nicht mindestens bezüglich der formellen Voraussetzungen für den Eintritt des Schutzanspruchs so wie bezüglich der Dauer der Schutzfrist die für das Urheberrecht an Kunsterzeugnissen gültigen allgemeinen Regeln in Bezug auf Nachahmungen im Gebiete der Industrie zu modificiren wären. Für den Fall, daß der Anspruch auf Schutz nicht ohne weitere Formalitäten eintreten soll, läßt sich z. B. das Erforderniß der Eintragung in eine amtliche Rolle denken, so wie die öffentliche Bekanntmachung oder spezielle Markirung, daß der Urheber sich das Recht der Nachbildung in Industrie-Erzeugnissen ausdrücklich vorbehalten habe.

Berichte vom Kunstmarkt.

Bei der am 15. Juni durch Hrn. Börner veranstalteten Versteigerung der zweiten Abtheilung des Cabinet Marx wurden u. A. nachstehende Preise erzielt:

Nr.	Gegenstand.	Preis Mk.	Pf.
24	Andreani, A., Der Triumphzug des christlichen Glaubens. Nach Tizian	60	—
168	Bolswert, S., Christus am Kreuz	63	—
248	Campagnola, D., Die Schlacht im Walde	55	—
332	Chodowiecki, D., Der Friede bringt den König wieder	150	—
448	Cranach, L., Ein Turnier. 1506	66	—
450	— Ders., Das Turnier mit Simson	52	—
451	— Ders, Das Schwerterturnier	52	—
497	Drevet, P. u. P. J., Ludwig XV. in seiner Jugend	54	—
551	Edelinck, G., Ph. de Campaigne	55	—
606	Fürstenberg, Th. C. v., Brustbild Christi mit der Dornenkrone	60	—
655	Goltzius, H., Heinrich IV. von Frankreich	55	—
702	Gunst, P. van, Die Folge der Liebschaften der Götter. Nach Tizian. 9 Bll.	66	—
739	Hollar, W., Der große Abendmahlskelch. Nach Mantegna	58	—
753	Jegher, Ch., Ruhe der h. Familie. Nach Rubens	75	—
759	— Ders., 2 Bl., Der Liebesgarten. Nach demselben	65	—
807	Livens, J., Ephraim Bonus	70	—
853	Mandel, E., A. van Dyck	50	—
855	— Ders., Raphael sich aufstützend	70	—
856	Mantegna, A., Die Grablegung Christi	60	—
857	— Ders., Der auferstandene Christus	72	—
858	— Ders., Der römische Senat	60	—
859	— Ders., Desgl.	50	—
863	— Ders., Hercules erdrückt den Antäus	75	—
864	Mantegna, A., Der Tritonenkampf	50	—
865	— Ders., Der Kampf der Seegötter	70	—
866	— Ders., Das Bacchanal bei der Weinkufe	60	—
867	— Ders., Das Bacchanal mit Silen	60	—
886	Meister der Craterographie von 1551, Reich ornamentirter Deckelbecher	51	—
900	Modena, N. da, Die Geburt Christi	100	—
901	— Ders., Die Kinder, welche die böse Zunge schmieden	120	—
962	Nanteuil, R., G. de Lamoignon	60	—
998	Pencz, G., Johann Friedrich der Großmüthige	54	—
1033	Pontius, P, Das Fest des Bohnenkönigs. Nach Jordaens	51	—
1041	Porporati, Maria mit dem schlafenden Kinde. Nach Correggio	52	—
1074	Raimondi, M. A., Die Madonna mit dem Palmenbaum. Nach Raffael	60	—
1077	— Ders., Das Bacchanal	61	—
1079	— Ders., Die Pest. Nach Raffael	61	—
1103	Ridinger, J. E., 12 Bl., Das Paradies	72	—
1121	Rubens, P. P., Die h. Catharina auf Wolken	75	—
1129	Saenredam, J., Graf E. von Nassau u. s. w.	55	—
1169	Schmidt, G. F., Die Wallfahrt der Priester rc.	105	—
1186	— Ders., Elisabeth I. von Rußland	130	—
1189	— Ders., J. Mounsay	130	—
1269	Segers, H., Ansicht eines Thales	300	—
1415	Strange, R., Henriette Marie, Gemahlin Carl I., mit ihren Kindern	62	—
1501	Ulmer, J. C., Der Bürgermeister. Nach van der Helst	76	—
1582	Venato, A., Die Erblindung des Elimas. Nach Raffael	51	—
1652	Visscher, C., Die Krönung der Königin Hedwig von Schweden. Nach Ovens	67	—
1817	Zan, B., Der reichverzierte Becher	80	—
1818	— Ders., Die reichverzierte Kanne	80	—

Zur Sixtinischen Madonna.

(Eingesandt).

Welchen Vorgang stellt das unter dem Namen der Sixtinischen Madonna bekannte Gemälde Raffael's vor?

Daß es möglich ist, den dargestellten Vorgang so zu erklären, wie ich ihn zu erklären versuchen werde, scheint mir unzweifelhaft. Ich wüßte wenigstens keinen Grund, der dagegen spräche. Wenn man sie aber für möglich hält, giebt man vielleicht den Gründen willig Gehör, die für die Richtigkeit der Auffassung anzuführen sind. Ich lasse daher auch die Darstellung des Vorganges, wie er mir nach vielfacher Betrachtung des Originals erscheint, vorausgehen und die Gründe nachfolgen.

Der dargestellte Vorgang ist nun, wie mir scheint, folgender:

In einer Kirche, die zu Ehren des Festes festlich geschmückt ist, wird ein Marienfest gefeiert. Der Altar der Kirche ist vom festlich geschmückten Innern der Kirche durch ein hölzernes Geländer getrennt. Auf den oberen Stufen des Altars knieen der heilige Sixtus und die heilige Barbara, die h. Barbara eine Stufe höher, als der h. Sixtus. Der h. Sixtus hat seine Tiara auf die Brüstung des Geländers abgelegt. Zwischen dem Geländer und den Stufen des Altars steigen Weihrauchdämpfe auf, welche die Stufen des Altars für den im Schiffe der Kirche Sitzenden verhüllen. Auf das Gebet des h. Sixtus und der h. Barbara erscheint die erbetene Madonna mit dem Kinde aus lichtem, himmlischem Gewölke an den Altar herniederschwebend. Als Boten ihrer Erscheinung sind ihr die beiden auf die Brüstung sich stützenden Engel durch die Weihrauchdämpfe bis zur Brüstung des Altargeländers vorausgeschwebt. Während die h. Barbara, von der Erscheinung geblendet, ihr Haupt demüthig abwendet, zeigt der h. Sixtus der vom Himmel herabgestiegenen Madonna die zu ihrer Ehre geschmückte Kirche, die auch die beiden Engel mit kindlicher Neugierde betrachten.

Und nun die Gründe für diese Erklärung:

1) Die Madonna mit dem Kinde erscheint nicht über der Erde in Wolken, sondern wird in irdischer Umgebung unter oder hinter einem aufgezogenen Vorhang sichtbar. Sie ist aus den himmlischen Höhen herabgestiegen und trifft, noch schwebend, mit der großen Zehe des rechten Fußes auf einen Gegenstand, der die große Zehe leise zurückbeugt. Sie schwebt

über der höchsten Stufe des Altars, die sie schwebend berührt.

2) Das, was auf unserm Bilde gewöhnlich als Gewölk bezeichnet wird, ist durchaus verschiedener Art. Von der Brüstung, auf welche sich die beiden Engel stützen, bis zu dem Vorhang ist es ein völlig anderes, als das hinter dem Vorhang. Das hinter dem Vorhang sichtbare ist lichtes Himmelsgewölk ganz in der typischen Form bei solchen Erscheinungen. Das vor dem Vorhange sichtbare ist leicht und dampfartig. Die Füße des h. Sixtus und der h. Barbara ruhen nicht auf diesem Gewölk, sondern sind in dasselbe eingehüllt. Bei allen andern Bildern, die himmlische Erscheinungen auf Wolken ruhend darstellen, sind die Wolken, auf denen sie ruhen, unten und oben gleichmäßig dicht, kugelförmig geballt und konsistent genug um das Tragen einer menschlichen Figur nicht allzu unwahrscheinlich für die Phantasie zu machen. Nirgends ruht eine menschliche Gestalt auf dunstförmigem Gewölk, immer nur auf schweren — wie man zu sagen pflegt — Wolken. Sollte das, was die Füße der beiden Heiligen umgiebt, Gewölk sein, so müßte man annehmen, nicht daß die Wolken sie trügen, sondern daß sie in dieselben eingesunken seien.

3) Wenn dieses dunstförmige Gewölk also keine Wolken sind, so liegt es gewiß nahe genug, darin Weihrauchdämpfe zu sehen, die vom Fuße des Altars aufsteigen und die Füße der beiden Heiligen umhüllen. Daß es emporsteigende Dämpfe sind, zeigt sich am meisten darin, daß sie je höher steigend um so dünner werden. Der h. Sixtus, der am tiefsten kniet ist am dichtesten von dem emporsteigenden Weihrauchdampf umhüllt, die höher knieende h. Barbara schon weniger dicht, und um die Füße der noch höher stehenden Madonna zertheilt sich der Weihrauchdampf gänzlich.

4) Es wäre mehr als wunderbar, wenn die beiden Heiligen himmlische mit der Madonna niedergestiegene Erscheinungen darstellten, und der h. Sixtus seine Tiara auf der sicher doch irdisch gedachten Brüstung ablegte. Ganz anders erscheint der Thurm hinter der h. Barbara, der als Symbol nebelhaft und nur angedeutet in dem lichten Himmelsgewölbe erscheint.

Mag dieß zur Begründung meiner Auffassung genügen. Ich sollte meinen, daß durch diese Auffassung der in dem Bilde liegende Gedanke nichts verlöre.

Jena.

Dr. A. Danz.

Zeitschriften.

The Academy No. 168.
Art in Paris, von Ph. Burty. — Art sales.

Kunst u. Gewerbe. No. 29—31.
Die mechanischen Arbeitsleistungen und das Perpetuum mobile, von Biehringer (Forts.)

Gewerbehalle 8. Heft.
Ueber Holzarbeiten des Mittelalters und der Renaissance mit besonderer Berücksichtigung der Sitzmöbel, von J. Ewerbeck (Forts. Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Pilaster-Decoration, Tischdecke, Vasen von Glas, Pfeilerschränkchen, Billard, Eckstücke für Plafonds, Gartenhäuschen, Schmiedeeisernes Fenstergitter, Schützenpokal.

L'Art No. 30.
Hippolyte Boulenger, von Ch. Tardieu (Schluss. Mit Abbild.) — Le Salon de 1875, XIII., von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La caricature anglaise contemporaine, von V. Champier. (Forts. Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Neue Folge I. 1.
Ueber einige neue Funde im Grabfelde zu Hallstadt, von v. Sacken. (Mit Abbild.) — Die Chorgestühle der Kathedrale in Tarnow, von v. Makarewitz. (Mit Abbild.) — Ideen zu einer Geschichte des Wohnhauses in Oesterreich, von J. Falke. — Alte Wandmalereien in Olmütz, von F. Lippmann. (Mit Abbild.) — Inschriftsteine des Museums zu Salona, von Glavinich. (Mit Abbild.) — Restauration alter Baudenkmale in Böhmen.

Inserate.

Die geehrten Herren Korrespondenten der Zeitschrift werden freundlichst ersucht, ihre Einsendungen während der Monate August und September an die Verlagshandlung von E. A. Seemann, Leipzig, Königstr. 3, adressiren zu wollen.

Wien, 31. Juli 1875.

C. v. Lützow.

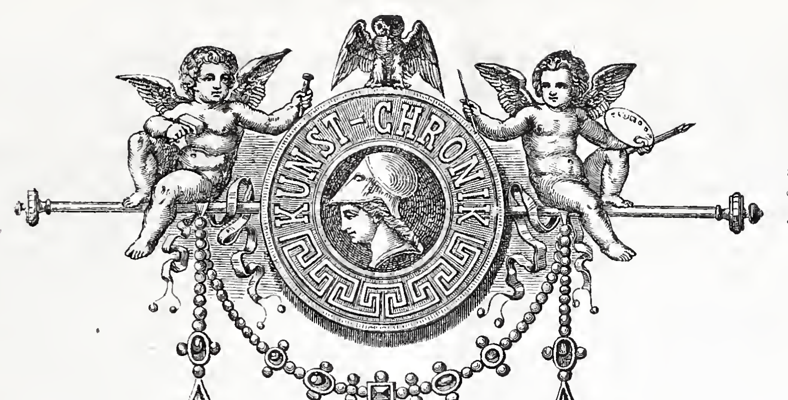
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

13. August



Nr. 44.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden.

Auch in dem gewerbereichen Sachsen schließt man sich allmählig der Geschmacksreform der Zeit an. Man ist neuerdings darauf bedacht, durch Museen, Ausstellungen und Schulen auf den Schönheitssinn und die Geschmacksbildung des großen Publikums, wie zugleich auf die Heranbildung tüchtiger industrieller Künstler einzuwirken. Regierung und Privatkreise betheiligen sich an diesen Bestrebungen. So ist die Leipziger Kunstakademie zu einem vorherrschend den kunstgewerblichen Studien gewidmeten Institut umgewandelt worden; auch in Dresden wird eine mit Sammlungen verbundene k. Kunstgewerbeschule gegründet; Leipzig hat sich hauptsächlich aus Privatmitteln ein Museum für Kunstindustrie geschaffen, und ebenso ist gegenwärtig in Dresden, unter dem Protektorate JJ. MM. des Königs Albert und der Königin Carola, von einem Kreise kunstsinniger Männer, an deren Spitze Prof. Dr. Hettner und Maler Andreä stehen, eine Ausstellung eröffnet worden, welche ältere kunstgewerbliche Arbeiten, vom Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, vorführt.

In Sachsen pulsirte einst ein reges Kunstleben. Seit dem 16. Jahrhundert wurden italienische Architekten, Bildhauer, Erzgießer, flandrische Elfenbeinarbeiter u. s. w. in das Land gerufen. Die reichen Städte des Erzgebirges, Schneeberg, Annaberg, Zwickau standen nicht nur mit Nürnberg und Augsburg in Verbindung, sondern beschäftigten auch zahlreiche einheimische Künstler. Künstlerfamilien, wie die Krodel, Böhme u. A. blühten durch fünf, sechs Generationen in jenen Bergstädten. Die Thätigkeit dieser Künstler war eng mit dem Handwerk verknüpft. Auch der Kunstsinn August des Starken und seines Nachfolgers, welcher sich in der Gründung und Bereicherung der Dresdener Kunstsammlungen ein so schönes Denkmal setzte, kam dem Kunstgewerbe zu Gute. Namhafte französische Dekorateurs, wie u. A. Jean Baptiste Berain, wurden in die sächsische Hauptstadt berufen, und blieben auf einheimische Talente, wie auf Kändler, den Schöpfer des „Vieux Saxe" nicht ohne Einfluß. Mit dem vorigen Jahrhundert erstarb, wie überall, so auch in Sachsen, der Sinn für die Kleinkünste, wie überhaupt für die Kunst. In jenen oben genannten Städten, welche mit dem Stocken des Bergsegens und unter Krieg und anderem Drangsal verarmten, war schon früher jede Kunstregung erloschen. Vieles ging unter; von zahlreichen sächsischen Künstlern, welche mit Auszeichnung von den Zeitgenossen genannt und selbst vom Auslande viel beschäftigt worden, findet sich in ihrem Vaterlande keine Spur ihrer Thätigkeit mehr. Aber so viel auch durch die Ungunst der Zeitverhältnisse, durch Pietätlosigkeit und Indolenz, von den künstlerischen Reichthümern jener Vergangenheit verloren ging, werthvolle Reste blieben doch in Kirchen, Schlössern, Rathhäusern und einzelnen Bürgerfamilien erhalten. Zudem wurde, bei dem auch in Privatkreisen neu erwachten Sammeleifer, manche interessante ältere Arbeit der Kunstindustrie wieder nach Sachsen gebracht. Das oben genannte Komité hat keine Mühe gescheut, diesen zerstreuten, theilweise unbekannten und nur schwer zugänglichen Werken im Lande nachzuspüren und sie in sorgfältiger, belehrender Auswahl der Ausstellung einzuverleiben. Mit dankenswerther Bereitwilligkeit haben

der königliche Hof in erster Reihe, sodann Behörden, Korporationen, Vereine und Privatpersonen ihren kunstgewerblichen Besitz dem Ausstellungszweck überlassen. Gegenstände der öffentlichen Sammlungen, die ebenfalls zur Disposition gestellt waren, sind nur insoweit benutzt, als zur Charakteristik einzelner Kunstperioden nothwendig erschien.

Die Ausstellung findet im Kurländer Palais am Zeughause statt. Das Palais, nach dem Herzog Karl von Kurland, der es einst bewohnte, benannt, ist 1729 erbaut und enthält in seiner großen Galerie mit Spiegeln und Bildern, in Weiß und Gold, ein glänzendes Beispiel der Renaissancedekoration. (Einen Spiegeltisch hat v. Zahn in der Zeitschr. f. bild. Kunst, Jahrg. 1873, Heft 2, publicirt.) In den oberen Räumen dieses Palais ist das gegen 900 Nummern enthaltende Ausstellungsmaterial übersichtlich und gefällig, und, so weit es die beschränkte Lokalität und das Material erlaubte, nach Geschichte und Technik angeordnet. Auch ein rechtzeitig ausgegebener Katalog kommt, als zweckentsprechendes Orientirungsmittel, dem Genuß wie dem Studium der interessanten, sehr beachtenswerthen Ausstellung entgegen.

Das Treppenhaus, durch welches man in die Ausstellungsräume gelangt, ist mit Rüstungen, Hellebarden, einigen Möbeln und Schnitzwerken geschmückt.

Im ersten Zimmer sind zunächst hauptsächlich die mittelalterlichen Gegenstände vereinigt. Ihre Zahl ist klein und es sind fast nur kirchliche Gegenstände; doch befinden sich einige werthvolle Reliquiarien und Kelche, wie ein reich ausgestatteter Speise- oder Ministerialkelch aus dem 13. Jahrhundert darunter. Ebenso ist unter den Paramenten das schöne Antependium mit der Krönung der Maria und zwölf Heiligen hervorzuheben, welches, aus der Stadtkirche zu Pirna stammend, gegenwärtig dem Museum des k. sächs. Alterthumvereins angehört, und in seiner auf italienischen Einfluß deutenden, zarten Zeichnung und kunstvollen Ausführung zu den vorzüglichsten Stickereien des Mittelalters zählt. Verhältnißmäßig zahlreich sind die Büchereinbände, Holz-, Leder- und Metalleinbände, insbesondere aus der späteren Blüthezeit der sächsischen Buchbinderei. Hauptsächlich ist die k. Bibliothek mit ihren Vorräthen hier eingetreten; auch die Leipziger Stadtbibliothek hat ein interessantes Diptychon-Fragment frühromanischer Zeit geliefert. Unter den Miniaturen findet sich ein Memling zugeschriebenes Blatt. Die oberen Theile der Fenster des Zimmers zeigen gute mittelalterliche Glasgemälde. Die Wände sind, wie die der folgenden Räume, mit Teppichen und Gobelins dekorirt, darunter französische, niederländische und sächsische Arbeiten. Letztere aus einer in Friedrichstadt-Dresden zu Anfang des vorigen Jahrhunderts kurze Zeit bestehenden Gobelins-Manufaktur.

Ein Durchgangszimmer giebt einen guten Ueberblick über die kleineren häuslichen Geräthschaften der beiden letzten Jahrhunderte.

Der Saal, welcher folgt, ist vorzugsweise der Renaissance gewidmet. Längs der Wände sieht man Möbel mit Schnitzereien und Intarsien, darunter den schönen Schrank des Hanns Schieferstein aus dem k. historischen Museum; ferner auf einigen Kredenztischen: Gläser, Zinnkrüge, Fayencen, wie Delfter Geschirr, deutsche Steingutarbeiten, darunter eine Anzahl niederrheinischer weißer Pinten, sodann Apostelkrüge, Planetenkrüge u. dgl. Arbeiten, die, im 17. Jahrhundert auftretend, gewöhnlich als aus Creußen stammend, bezeichnet werden. In Glaskästen finden sich Schmuckgegenstände, Wand-, Stutz- und Reiseuhren, Waffen, weiter ein dem Albrecht Dürer zugeschriebenes Relief in Solenhofer Stein, die Begegnung Kaiser Maximilian's von Oesterreich und König Heinrichs VIII. von England vor der Schlacht bei Guinegat darstellend, wie solche unter dieser irrthümlichen Bezeichnung noch in einigen Sammlungen vorkommen. Von den verschiedenen Arten der Emailtechnik ist hauptsächlich das sogenannte Maleremail vertreten, welches seine Blüthe im 16. Jahrhundert zu Limoges erreichte. Auch die Schmiedearbeit dokumentirt ihre Tüchtigkeit während der Renaissancezeit durch eine Reihe trefflicher Werke. Unter den Stickereien dieser Zeit befindet sich eine bemerkenswerthe in Seide ausgeführte Arbeit vom Jahre 1571, welche, als Behang eines Kredenztisches dienend, eine Satire auf die Kleidernachahmungssucht der Deutschen enthält. Noch ist, als ein auch historisch interessantes Stück dieser Abtheilung, die Feldapotheke Friedrich des Großen zu nennen; sie soll in Hochkirch 1758 zurückgelassen worden sein.

In dem folgenden großen Saale und seinen Nebenräumen hat schließlich die Rococo-Zeit eine glänzende Vertretung gefunden, wozu die in liberalster Weise aus dem königl. Garde-Meuble hergeliehenen Schätze nicht wenig beitragen. Schränke, Tische, mit schön gearbeiteten Metallbeschlägen und Einlagen von Silber, Perlmutter, edeln Hölzern und kostbaren Steinarten, Standuhren mit prächtiger Boulearbeit, zahlreiche andere Prunkgeräthe und kleinere Schmucksachen zeugen von der schöpferischen Kraft und der hohen Ausbildung der Technik in jener oft so unverständig geschmähten Zeit. Namentlich enthalten die Möbel belehrende, die verschiedenen Phasen des Stils charakterisirende Beispiele, so insbesondere auch für die Phase des Uebergangs in den sogenannten Zopfstil. Weiter sieht man einige interessante Stücke von dem immer seltener werdenden sogenannten rothen Böttgerporzellan; auch Sèvres ist durch einige größere Gegenstände in sogenannter Pâte tendre (neuere Ankäufe der k. Gefäßsammlung) vertreten. Hieran reihen sich Kostume, Spitzen, Waffen, darunter besonders java-

nische, wie verschiedene andere Arbeiten Ostasiens, niellirte und emaillirte Vasen u. dergl. Ebenso hat noch der seiner Zeit viel und auch in diesem Blatte besprochene, sogenannte Regensburger Fund einen Platz in diesem Saale erhalten. Die Sammlung, aus vergoldeten Silbergeräthen der Renaissancezeit, größtentheils Augsburger Arbeit, bestehend, befindet sich im Besitz des Herrn Eugen Felix zu Leipzig.

Aus der Menge des Schönen und Interessanten wäre noch Manches hervorzuheben, doch wird schon Vorstehendes genügen um wenigstens eine Andeutung von dem mannigfachen Inhalt der Ausstellung zu geben. Dieselbe hat das Interesse nicht nur der einheimischen, sondern auch auswärtiger Kunstfreunde lebhaft in Anspruch genommen. Es dürfte sich sobald nicht wieder Gelegenheit bieten, die Gegenstände in Augenschein nehmen zu können, da sie meistens im Privatbesitz befindlich sind. Indem diese Schätze ausschließlich sächsischen Besitzern angehören, bekunden sie, welch warmer Kunstsinn noch in Sachsen lebt. Möge die Ausstellung zu erhöhtem Sammeleifer anspornen, aber hauptsächlich auch in weiteren Kreisen, dem Kunstgewerbe, Früchte tragen!

C. Clauß.

Neue Bilder von Makart.

Wien, 26. Juli 1875.

Hans Makart hatte letzte Woche die prächtigen Räume seines Ateliers zum Besten des Künstlerhauses dem Publikum geöffnet, und darin zwei seiner neuesten Schöpfungen: „Bacchus und Ariadne" und „Dürer beim Einzuge Karl's V. in Antwerpen" ausgestellt.

Die Komposition des erstgenannten Bildes war ursprünglich in etwas anderer Fassung als Vorhang für die Komische Oper bestimmt. Da dieses Unternehmen vorläufig in die Brüche gegangen, hat sich der Künstler nicht bestimmt gefunden, das Bild, bei dessen erster Herstellung ihm ein technisches Malheur passirt war, für den gleichen Zweck noch einmal auszuführen, sondern hat ein selbständiges, als Dekoration einer Saalwand gedachtes Oelgemälde daraus gemacht, welches kürzlich um den Preis von 3000 £ in den Besitz des Herrn Duncan in London übergegangen ist.

Das Bild muß, nicht nur wegen seiner bedeutenden Dimensionen — es mißt etwa 25 Fuß Länge und 15 Fuß Höhe, — sondern auch an koloristischer Kraft und Virtuosität der Behandlung zu den Hauptwerken des Künstlers gezählt werden. Makart hat hier wieder einmal sämmtliche Register seiner Kunst gezogen, und abgesehen von dem blendenden Gesammteffekt auch im Einzelnen einige so reizende und originelle Klangwirkungen erzeugt, daß Niemand sein Bild ohne Staunen und Entzücken wird betrachten können. Aber diesen großen und seltenen Eigenschaften stehen leider auch wieder die alten, tief greifenden Mängel gegenüber. Der Komposition fehlt es an Einheitlichkeit und Verständlichkeit; die meisten Gestalten würden uns die Antwort schuldig bleiben, wenn wir sie streng nach Charakter und Vorhaben inquiriren wollten; und gerade die Hauptfiguren, Bacchus und Ariadne, sind in Erfindung und Ausführung mit die schwächsten des Bildes. Nur der weinselige Ausdruck des jugendlichen Gottes entspricht einigermaßen dem Wesen des Dargestellten; im Uebrigen entbehrt die Figur jedweder Bedeutung. Ariadne aber ist eine ganz gewöhnliche Ballerina, die ihre keineswegs tadellosen Reize mit widerlicher Koquetterie zur Schau trägt. Von der Gefolgschaft des Bacchus ist nur der feiste Silen, gleich links neben dem Tigerwagen der Ariadne, ganz das, was er sein soll: der Falstaff des Alterthums, eine Gestalt von ungeheurer Lebensfülle und schlagender Charakteristik, dabei gemalt, wie nur ein großer Meister der Farbe es vermag, namentlich der Kopf ein wahres Prachtstück. Allen übrigen Satyrn, Kentauren, Panisken, Bacchantinnen u. s. w., die sich da schäkernd und musicirend herumbewegen, fehlt es entweder an der rechten Lebenswahrheit oder sie sind, wie einige der nackten Gestalten des Vordergrundes, derart reizlos und selbst roh in der Malerei, daß keine dauernde Freude an dem Ganzen aufkommen kann. Makart hat den Schauplatz an den Strand des Meeres verlegt. Aus den Wogen tauchen am unteren Rande des Bildes Tritonen und Najaden empor, welche mit dem Gefolge des Weingottes ihr Spiel treiben. Links gegen den Hintergrund breitet sich Waldesdickicht aus, gegen dessen tiefe Schatten der blaue Himmel und die zahlreichen nackten Gestalten sich leuchtend abheben. Die großen Massengegensätze von Licht und Dunkel, von dem dominirenden Blau der Meereswogen und des Himmels zusammengehalten, machen die Wirkung des Bildes aus. Von einer strengeren Architektonik der Anordnung, von einem wohlthuenden Rhythmus in der Bewegung der Komposition sucht man jede Spur vergebens. Man könnte ein gutes Stück von der linken Seite des Bildes wegschneiden, ohne demselben in der Hauptsache wehe zu thun. Es sind also auch bei diesem Werke wieder nur Einzelheiten, die uns voll befriedigen können, es ist die stupende Beherrschung der malerischen Mittel, welche unsere Bewunderung erweckt: aber zum ungetheilten Genuß, wie ihn das wahrhafte Kunstwerk erzeugt, in welchem Geistiges und Sinnliches zur vollen Schönheit sich vereinigt haben, gelangen wir nicht.

Als Skizze ungemein reizvoll und vielversprechend ist der Entwurf zu dem zweiten Bilde, den Makart auf der Staffelei stehen hat: „Dürer beim Einzuge Karl's V. in Antwerpen" (1520). Die Idee ist einigen Stellen in Dürer's Tagebüchern und einem uns aufbewahrten

Gespräche desselben mit Melanchthon entnommen (Campe, Reliquien, S. 81 und 96; Thausing, Dürer's Briefe 2c., S. 83 und 95). Dürer berichtet in seiner „Niederländischen Reise": „Mein Wirth führte mich in die Werkstätte der Maler im Zeughaus zu Antwerpen, wo sie den Triumphbau herrichten, durch welchen man den König Karl einführen soll." Und erzählt dann später: „Ich habe einen Stüber gegeben für das gedruckte „Einreiten zu Antwerpen", wie der König mit einem köstlichen Triumph empfangen wurde — da waren die Pforten gar kostbar verziert — mit Schauspielen, großer Freudigkeit und so schönen Mädchengestalten, dergleichen ich wenig gesehen habe." Als Melanchthon 1526 in Nürnberg sich aufhielt, sagte ihm Dürer bei einem seiner Besuche: Er habe damals die Mädchen „sehr aufmerksam und etwas unverschämt in der Nähe betrachtet, weil er ein Maler sei." — „Diese Mädchen" (fügt Campe a. a. O. hinzu) „waren die schönsten der Stadt Antwerpen, beinahe ganz nackt und nur mit dem dünnsten Flor bedeckt. Nackte Mädchen waren nichts Seltenes bei solchen Festen; ja es war noch eine Ehre für die, welchen zu Theil wurde, sich so öffentlich sehen zu lassen, denn das Loos fiel nur auf die schönsten."

Der Stoff ist wie geschaffen für Makart. Er giebt ihm Gelegenheit, blühende Schönheit und Prachtentfaltung uns im vollen Glanze seiner koloristischen Virtuosität vorzuführen. Die Komposition zeigt uns auf langgedehnter Fläche die zum Empfange des Monarchen reich geschmückte Stadt. Links an der Straße, von dem jubelnden Volke umringt, steht Dürer, den Blick auf den Zug gerichtet, dessen Spitze der Kaiser bildet, die Reihen der blühenden Mädchengestalten zu beiden Seiten. Bannerträger, wehende Fahnen und der ganze prunkende Festapparat füllen den Hintergrund. Ein glühendes Roth, wie Makart es liebt, bildet den Grundton des farbenprächtigen Bildes. Möge es dem Meister gelingen, dasselbe so gediegen auszuführen, wie er es geistvoll entworfen hat! C. v. L.

Zur schweizerischen Kunstgeschichte.

* Ueber Gregorius Sickinger, Maler, Kupferstecher und Formschneider von Solothurn, erhalten wir von Herrn F. A. Zetter dortselbst die nachfolgenden Mittheilungen:

„Ein Solothurner Künstlername, welcher mehr als 250 Jahre verschollen war, ist wieder aufgefunden worden.

In den Wappenbüchern der hiesigen St. Lucas-Bruderschaft trifft man Anfang des 17. Jahrhunderts mehrere Federzeichnungen, welche, ihrer geschmackvollen Ausführung nach zu schließen, auf einen talentvollen Künstler der damaligen Zeit hinweisen. Es sind im Ganzen sechszehn Blätter und einige davon tragen das Monogramm G + S.

Als Schaffner der obgenannten Gesellschaft forschte ich schon über 20 Jahre dem wirklichen Namen des Künstlers nach, ohne irgendwie ein günstiges Resultat erzielt zu haben. In einigen öffentlichen Sammlungen der Schweiz, sowie in der Albertina in Wien, traf ich Holzschnitte mit obigem Monogramm bezeichnet. Füßli's Lexikon der Schweizer Künstler und das große Werk von Nagler kennen wohl das Monogramm, jedoch ist ihnen der Name Sickinger unbekannt.

Erst vor wenigen Tagen gelangte ich unverhofft in den Besitz von einigen ältern Kupferstichen, unter denen sich fünf Radirungen in Folio befanden, welche sogleich mein Interesse erweckten. Bei genauer Untersuchung fand ich auf dem Titelblatte folgende Worte:

„Gemeiner Löblicher Eydgnoßschafft der Dryzechen
„Ortte Panner, sammt eines Jeden Namen auch für-
„nemsten Schlachten, die sye in Ihrn Landen gethan,
„so vyl müglich, uff dz flyszigiste Contrafetet und
„durch Rymen, wann, und in welchem Jar „Jede
„geschechen sey erklärt" auch Zwölff Glaubens Ar-
„tikel, sammt zwölff Prophetischen darzugehörigen
„sprüchen, auch den fürnemsten Stucken der Passions
„darzugethan. Deszglychen nie uszgangen, denselben
„zu Lob und Ehren gestelt in Kupfer Gradirt und
„getruckt zu Fryburg in üchtland anno MDXCI.
„Durch Gregorium Sickinger von Solothurn."

Und auf dem Blatte Solothurn steht das Monogramm G + S. Somit war die Identität der Buchstaben G + S mit Gregorius Sickinger nachgewiesen.

Ich forschte nun weiter und fand durch die gütige Vermittlung des Herrn Pfarrer Lambert in den hiesigen Pfarrbüchern verzeichnet, daß sich Gregorius Sickinger am 6. Hornung des Jahres 1595 mit Elisabeth Theithrich verehelicht hat. Der Geburtstag des Künstlers war nicht zu bestimmen, da unsere Taufbücher leider nicht bis in diese Zeit hinaufreichen. Weitere Mittheilungen über unsern Künstler verdanke ich dem Herrn Staatsschreiber J. J. Amiet, welcher in den Rathsprotokollen vom Jahre 1593 fand, daß der Rath von Freyburg eine Forderung Sickinger's von den hiesigen Behörden verlangte, und im Jahre 1594 kaufte die damalige Regierung für die Rathsstube ein Gemälde auf Holz von Sickinger, das jüngste Gericht darstellend, welches auch Hafner in seiner Chronik erwähnt, ohne den Namen des Malers zu kennen.

Nach den vorhandenen Zeichnungen zu urtheilen, zeigt sich, daß Gregorius Sickinger ganz nach dem Geschmack der damaligen Glasmaler arbeitete, und es ist wohl anzunehmen, daß derselbe seine Entwürfe zur Ausführung von Glasgemälden geliefert habe.

Hoffentlich wird die Kunstgeschichte sich dieses seit mehr als 250 Jahren verschollenen Künstlers annehmen und genauere Details zu Tage fördern."

Nekrologe.

B. **Josef Fay**, Historien- und Genremaler in Düsseldorf, ist daselbst nach längern Leiden den 27. Juli gestorben. Er war in Köln den 10. August 1813 geboren, und gehörte von 1833 bis 1841 der Düsseldorfer Akademie an. Dann ging er nach Paris, wo er Schüler von Paul Delaroche wurde, und später ließ er sich dauernd in Düsseldorf nieder. Hier vermählte er sich mit einer Schwester des Landschaftsmalers Albert Arnz und wurde dadurch zugleich mit Oswald Achenbach und Albert Flamm verschwägert. Fay malte zuerst Historienbilder und verrieth dazu eine ganz hervorragende Begabung. Es ist daher sehr zu beklagen, daß er sich, durch die Ungunst der Zeitverhältnisse veranlaßt, später der Genremalerei zuwandte. Sein bedeutendstes Werk ist jedenfalls der große Fries von 66 Fuß Länge und 4 Fuß Höhe für das Rathhaus in Elberfeld, der leider dort mit den übrigen schönen Fresken der Düsseldorfer Künstler zu Grunde gegangen ist. Fay schilderte darin Leben und Sitten der alten Deutschen in meisterhafter Weise und ächt monumentaler Auffassung. Viehzucht, Ackerbau und die friedlichen Beschäftigungen beginnen; Ringen, Schwertertanz, Würfelspiel und Jagden folgen, und dem gottesdienstlichen Opfer schließen sich Kampfsceenen an, die mit dem Siege Armin's im Teutoburger Walde ihren Abschluß finden. Das Ganze ist trefflich komponirt und von einer Großartigkeit des Stils, wie sie sich selten in den Werken der Düsseldorfer Schule findet. Die Kartons zu diesem Friese, bei dessen Ausführung al fresco Julius Schrader betheiligt war, sind, wenigstens theilweise, noch erhalten und verdienten irgend einer bedeutenden Galerie eingereiht zu werden. Auch dürfte eine Vervielfältigung sehr zu empfehlen sein, da sie viel zu wenig bekannt und gewürdigt worden sind. Von den historischen Oelgemälden Fay's ist noch „Simson und Delila" (1839) zu erwähnen, welches sich im Besitz des Museums Wallraff-Richarz in Köln befindet. In Paris malte er 1846 die Schlußsceene aus Goethe's Faust und eine Episode aus „Romeo und Julia". Nach seiner Rückkehr von dort malte er ausschließlich Darstellungen aus dem italienischen Volksleben mit wesentlicher Betonung der landschaftlichen oder architektonischen Sceenerie. Er leistete auch hierin sehr Anerkennenswerthes und verlieh seinen Bildern besonders durch ein leuchtendes Kolorit und gewandte Pinselführung einen fesselnden Reiz. In den letzten Jahren seines Lebens brachte er mehrere Monate in Italien zu und steigerte durch die dort gesammelten Eindrücke und Studien den Werth seiner Arbeiten. Fay gehörte zu den Mitbegründern und thätigsten Mitgliedern des Künstlervereins „Malkasten" und erfreute sich einer allseitigen Beliebtheit und Achtung. Zu seinen nächsten Freunden zählt Knaus, der ihn in ganz vorzüglicher Weise porträtirt hat. Fay hinterläßt eine Wittwe und drei Kinder. Seine Werke sichern ihm ein ehrenvolles Andenken.

Louis Antoine Barye, Bildhauer, einer der hervorragendsten Vertreter der romantischen Schule, geboren in Paris 1795 ist daselbst am 27. Juni gestorben. Anfangs Kupferstecher, dann als Goldschmied für Juweliere beschäftigt, hatte er als Bildhauer den ersten durchschlagenden Erfolg, als er 1827 einige Büsten und später seinen Theseus im Kampfe mit den Minotaurus im Salon ausstellte. Vorzugsweise bewährt sich sein Talent in der Darstellung der Thierwelt, des Pferdes, des Löwen u. s. w. Seit 1868 war er Mitglied der Pariser Akademie.

K. **William Jacob Hays**, amerikanischer Thiermaler, starb am 13. März 1875 zu New-York, nach längerer Krankheit. Hays wurde am 8. August 1830 zu New-York geboren, und erhielt den ersten Zeichenunterricht durch John R. Smith, war jedoch in seiner höheren Ausbildung Autodidakt. Im Jahre 1850 stellte er zuerst in der Akademie in New-York aus, wurde 1853 zum Genossen gewählt, resignirte aber 1857, und hielt sich seitdem von der Akademie fern. Im Jahre 1860 machte er eine Reise nach den Quellen des Missouri, um die Thiernatur der Ebenen zu studiren, und diesem Gebiete sind denn auch seine bedeutendsten Bilder entnommen. Zu seinem eigenen Vergnügen hat Hays auch einige Bilder von Orchideen gemalt. Mehrere seiner Werke sind vervielfältigt worden. Eines seiner Hauptbilder, „Eine wandernde Büffelheerde", im Besitze des Herrn Marshall O. Roberts, New-York, lithographirte er selbst. Den Stein zerstörte er nachdem 300 Abzüge gemacht waren.

K. **Frederick R. Spencer**, amerikanischer Maler, seit 1846 Mitglied der „National Academy of Design" in New-York, starb am 3. April 1875, zu Wampsville, Staat New-York, im Alter von ungefähr 70 Jahren. Spencer war früher in der Stadt New-York ansässig, wo er den Ruf eines guten Porträtmalers genoß.

Preisbewerbungen.

Bei der diesjährigen Preisvertheilung an der Wiener Akademie wurden nachstehende Preise zuerkannt: Allgemeine Malerschule. Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: Schiller's Ballade: „Der Gang nach dem Eisenhammer", und zwar der Vers: „Der ist besorgt und aufgehoben", Georg Subie aus Poljane (Krain). Der Lampische Preis für Aktzeichnungen nach der Natur: Karl Wilda aus Wien. Ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammtstudien: Eduard Pietsch aus Lemberg. Allgemeine Bildhauerschule. Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Thetis erhält von Hephaistos das für Achilleus gefertigte schimmernde Waffengeschmeide" (Ilias, 18. Gesang): Karl Hackstock aus Fehring (Steiermark). Ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammtstudien: Joseph Pechan aus Wien. Der Neuling'sche Preis für eine nach der Natur modellirte Figur: Ferdinand Klomser aus Wien. Spezialschule für Historien-Malerei des Prof. v. Engerth. Ein Preisstipendium für ein Gemälde „Vestalin", Franz Simm aus Wien. Der Rosenbaum'sche Preis für die beste Lösung der Aufgabe: „Heimkehr", Franz Simm aus Wien. Spezialschule für Historien-Malerei des Prof. Eisenmenger. Ein Preisstipendium für eine Porträt-Studie, Anton Müller aus Wien. Spezialschule für Historien-Malerei des Prof. Feuerbach. Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten, Rudolph Ernst aus Wien. Spezialschule für Historien-Malerei des Prof. Trenkwald. Ein Preisstipendium für ein noch unvollendetes Gemälde: „Rudolph von Habsburg vor der Leiche Ottokar's", Franz Rechutny aus Schüttenhofen (Böhmen). Spezialschule für höhere Bildhauerei des Prof. Kundmann. Ein Preisstipendium für eine Studie: „Ehebrecherin", Heinrich Fuß aus Guntramsdorf (Niederösterreich). Spezialschule für höhere Bildhauerei des Prof. Zumbusch. Ein Preisstipendium für eine Studie: „Schlafender Faun", Alois Löher aus Paderborn (Preußen). Spezialschule für Landschaftsmalerei. Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Kain erschlägt den Abel und flieht" (Buch Moses, Kapitel IV, Vers 4 bis 16), Wilhelm Bernatzik aus Mistelbach (Niederösterreich). Ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammtstudien, Karl Onken aus Jever (Oldenburg). Ein Preisstipendium für ein großes Landschaftsgemälde: „Partie aus Villa d'Este", Karl Onken aus Jever (Oldenburg). Spezialschule für Kupferstecherei. Eine goldene Füger'sche Medaille für eine Zeichnung nach einem in der Belvedere-Galerie befindlichen Bilde, Anton Pfründer aus Villingen (Großherzogthum Baden). Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten, Viktor Jasper aus Wien. Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst. Ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammtstudien, Klemens Emptmeyer aus Wien. Der Liedemann'sche Preis für die beste Gravirung einer Medaille, Klemens Emptmeyer aus Wien. Ein Preisstipendium für eine Reihe von Arbeiten, Hermann Wittig aus Jauer (Preußisch-Schlesien). Spezialschule für Architektur des Prof. v. Hansen. Eine goldene Füger'sche Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Entwurf eines Friedhofes für eine Stadt von 20,000 Seelen nach gegebenem Programme", Johann Steuer aus Saulgau (Würtemberg). Ein Gundel'scher Preis für die besten Gesammtstudien, Rudolph Pauler aus Jägerndorf (Oesterreich.-Schlesien). Ein Preisstipendium für einen Entwurf zu einem Theater,

Skjold Neckelmann aus Hamburg. Spezialschule für Architektur des Prof. Schmidt. Der Haggenmüller'sche Preis für Gesammtarbeiten, Richard Kuder aus Stuttgart (Würtemberg). Der Pein'sche Preis für Reise-Aufnahmen (Tirol), Julius Deininger aus Wien.

Vermischte Nachrichten.

B. **Professor Christian Böttcher in Düsseldorf** hat die Zahl seiner anmuthigen Darstellungen aus dem Leben und Treiben am Rhein kürzlich um ein neues großes Bild vermehrt, welches sich den frühern in ebenbürtiger Weise anschließt. Es betitelt sich „Sonntag am Rhein" und zeigt uns im Mittelgrunde einen aufwärts segelnden Kahn mit einer fröhlichen Gesellschaft junger Damen und Herren, die mit gefüllten Römergläsern und wehenden Tüchern die lachenden Ufer begrüßen. Zur Linken steuert ein Nachen stromabwärts, der eine Prozession mit wehenden Kirchenfahnen und Musik zu irgend einem Wallfahrtsort führt, während rechts ein mächtiger Dampfer dahinzieht und im Gegensatz zu jenem Nachklang aus den Tagen mittelalterlich romantischen Wunderglaubens die Neuzeit charakterisirt, deren gänzlich veränderte Anschauungen auch am Rheine täglich fühlbarer werden. An den Ufern sitzen und stehen die Bewohner in ihren Sonntagskleidern und auch der reisende Engländer fehlt nicht, der in unverwüstlicher Ruhe seine Angel in's Wasser hält. Der landschaftliche Hintergrund, der wie immer bei Böttcher vortrefflich ist und wesentlich zur Gesammtwirkung beiträgt, zeigt die Ruinen „Katze" und „Maus". Das Ganze macht einen wahren, lebensvollen und poetischen Eindruck. Die Stimmung ist ungemein hell und sonnig, und die Ausführung höchst gediegen. Wenn wir dem schönen Bilde einen Vorwurf zu machen hätten, so wäre es der, daß es in dem Reichthum der einzelnen Motive fast überladen erscheint. Doch sind dieselben alle für das Leben am Rhein höchst charakteristisch.

B. **Professor Julius Röting in Düsseldorf** hat sein großes Bild „Die Grablegung Christi", welches durch den Brand der Düsseldorfer Akademie stark beschädigt war, nunmehr vollständig wiederhergestellt. Das treffliche Bild hatte bereits auf verschiedenen großen Ausstellungen verdiente Anerkennung gefunden und sollte gerade auf's Neue versandt werden, als jener Brand ausbrach. Da man es nicht mehr die Haupttreppe herunterbringen konnte, so löste man es schleunig vom Holzrahmen und schlug die Leinwand, so gut es ging, zusammen, um sie auf diese Weise über eine Nebentreppe zu retten. Röting konnte sich lange nicht entschließen, die dadurch verursachten Beschädigungen auszubessern. Doch hat er es nun endlich mit so günstigem Erfolg gethan, daß man keine Spur derselben mehr zu entdecken vermag. Hoffentlich wird das ausgezeichnete Werk bald den ihm gebührenden Platz in einer großen Galerie finden, da es alle Vorzüge einer lebensvollen Auffassung und eines satten und wirksamen Kolorits besitzt, die wir bei vielen modernen religiösen Historienmalern vergebens suchen.

Ueber H. v. Angeli's Thätigkeit am englischen Hofe berichtet Max Schlesinger der Wiener N. Fr. Presse: „Unser Landsmann Angeli war so freundlich, mich einen Blick auf das werfen zu lassen, was er in den wenigen Monaten seines Hierseins für die Königin, die ihn hieherberufen, geschaffen hat. Es ist für die kurze Zeit überraschend viel: ein lebensgroßes Kniestück der Königin selber, welches im Speisesaal zu Windsor seine Stelle finden wird; ein Familienbild von vier Figuren, nämlich der Prinz von Wales sammt Gemahlin und zwei Kindern, das für das Seeschloß der Königin in Osborne bestimmt ist; Porträts des Herzogs und der Herzogin von Edinburgh; die Prinzessin Louise mit ihrem Gemahl, dem Marquis of Lorne; Prinz und Prinzessin Christian, nebst der jüngsten der königlichen Töchter, der Prinzeß Beatrice — somit sämmtliche gerade anwesenden Kinder der Königin, nebst Schwiegersöhnen, Schwiegertöchtern, Enkeln und Enkelinnen — zusammen ein Dutzend Porträts, von denen freilich noch nicht alle vollendet auf der Leinwand stehen. Daneben aber noch, als wäre mit dieser Arbeit nicht genug gethan gewesen, ein Porträt von Sir John M'Neill und ein anderes vom Herzog von Argyll, beide höchst charakteristische, sozusagen für Künstler geschaffene Köpfe. Man kennt Angeli, seine Pinselführung und den Werth seiner Porträts zu gut, als daß ich von hier aus darüber ein Wort zu verlieren nöthig hätte. Die Königin war von seinen Schöpfungen so entzückt, daß sie ihm einen Ring und die Büsten ihrer Kinder zum Andenken schenkte; der Prinz von Wales lud ihn in den engsten Familienkreis und empfahl ihn seinem höchsteigenen Leibschneider, dem berühmten Poole, der ihm, o schreckliche That! einen schlechtsitzenden Frack anfertigte; alle übrigen Mitglieder der königlichen Familie überboten sich in Liebenswürdigkeit gegen ihn, und der schottische Leiblakai der Königin, der oft genannte, sonst keineswegs leutselige Brown soll, als ihm die Gebieterin ihr eigenes, von Angeli gemaltes Porträt zeigte, die unceremoniöse Aeußerung gethan haben: „Werfen Eure Majestät alle anderen in's Feuer. Das ist das einzige gute, das von Eurer Majestät bisher gemacht worden ist." Für die Wahrheit dieses Brown'schen, in obigen Worten ausgedrückten Kunsturtheils möchte ich die unbedingte Bürgschaft durchaus nicht übernehmen, aber nacherzählt wurde es überall, und so viel weiß ich, daß Angeli nach Darmstadt muß, um daselbst die Tochter der Königin (Prinzeß Aliee) sammt deren Gatten und Kindern zu malen; daß die Herzoge von Bedford und Northumberland sich bei ihm schon für das nächste Jahr auf ihre respektiven Porträts vorgemerkt haben; daß es nur von ihm abhängen wird, ob er die gesammte zahlungsfähige Bevölkerung dieser Insel in Einzel- und Familien-Porträts verewigen will, und — kurz und gut, daß er überaus fashionable geworden ist, wie es sich für tugendhafte Menschen und ausgezeichnete Porträtmaler von rechtswegen geziemt. Popularität bringt allerdings ihre Uebelstände mit sich. Davon wußte schon Cäsar zu erzählen, als ihm Brutus den Dolch in die Rippen stach; vor ihm Joseph, als ihn seine ungezogenen Brüder nach Egypten verkauften, und nach diesen Beiden noch sehr viele andere populär gewordene Menschen beiderlei Geschlechts. Auch Angeli hatte seine Noth. Denn seit die vornehmen Damen Londons in Erfahrung gebracht hatten, daß ein fremder Maler von der Königin berufen worden sei, und daß dessen Porträts an allerhöchster Stelle allerhöchste Zufriedenheit erweckt hätten, wollten sie allesammt den Fremden und seine Porträts von Angesicht zu Angesicht schauen. Bevor sie sich in geweihter Nachmittagsstunde zu ihren schwierigen Tagesgeschäften begaben, d. h. zu Einkäufen in Bond Street, zu Spazierfahrten im Hydepark oder zu verschiedenen Theegesellschaften, Schlittschuhläufen und Gartenfesten, fuhren sie gerne am Buckingham-Palaste vor, um daselbst dem Atelier des fremden Mannes einen Besuch abzustatten. Dies hieß dem fremden Manne hohe Ehre anthun allerdings, nur daß es ihm durch die vielen eleganten Besuche mit der Malerei nicht von der Stelle wollte, um derentwillen er doch herübergeschwommen war. Da machte er denn kurzen Prozeß und klagte sein Leid der Königin. Diese beschlich ein menschlich Fühlen, und sie ertheilte strengen Befehl an die Dienerschaft des Palastes, daß Niemand, und trüge er auch ein Herzogskrönlein auf Haupt und Wagenschlag, zu dem malenden Fremdling weiter zugelassen werden dürfe, bei Strafe des Towers, der Enthauptung oder lebenslänglicher Verbannung aus dem Reiche aller Nebel. Honny soit qui mal y pense. Dem Befehle der Gebieterin wurde gewissenhaft Folge geleistet, und unverrichteter Sache zog seitdem der Damen Schaar von dannen, die neugierig gefahren gekommen war, um des Fremden Studio zu besuchen. Mir hatte er ausnahmsweise den Zutritt geöffnet, widrigenfalls ich seine Bilder nicht gesehen haben oder als Strafe gewaltsamen Eindringens heute im Tower schmachten würde. Ich statte ihm dafür hier landsmannschaftlichen Dank ab und freue mich seitdem über jedes neugeborene englische Aristokratenkind, weil ich in ihm einen zukünftigen Porträt-Kandidaten Angeli's erblicken zu dürfen glaube. Möge die Nachkommenschaft sich zahlreich einstellen, in seinem und der Weltgeschichte Interesse!"

Graf Usedom. Die früher verbreiteten Gerüchte von dem Rücktritt des mit der Verwaltung der Berliner Museen betrauten Geheimenraths Grafen Usedom sind jetzt verstummt, und wenn wirklich ein Abschiedsgesuch vorgelegen hat, so ist es in dem Sinne erledigt, daß Graf Usedom auf seinem Posten verbleibt, welchen er bis jetzt mit Ehren ausgefüllt hat, wie ein Blick auf die unter ihm geschehenen großartigen

Ankäufe und Verbesserungen zeigt. Vielleicht führen jedoch einzelne Vorkommnisse zu einer Aenderung in der Stellung der Abtheilungs-Direktoren und zu deren Vereinigung zu einem Kollegium, was unbeschadet der anderen Aemter, welche die meisten noch bekleiden und zu welchen das Direktorial-Amt ein Nebenamt ist, geschehen kann. Diese geschäftliche Behandlung würde noch den Vortheil haben, daß die verschiedenen Direktoren Kenntniß von allen Neuanschaffungen erhielten und sich innerhalb der etatsmäßigen Summen mit ihren Anträgen zu halten haben würden, so daß der kommissarische Generaldirektor, der nach außen hin die Verantwortlichkeit trägt, eine leichtere Verwaltung hätte.
(Köln. Zeitg.)

Mit den Ausgrabungen in Olympia wird sofort nach Schluß der heißen Jahreszeit, Ende August resp. Anfang September, begonnen werden. Die Vorbereitungen sind eifrig gefördert. Das Wohnhaus, welches für die Mitglieder der Expedition auf einem von der Reichsregierung erworbenen Grundstücke in dem Dorfe Druwa oberhalb des Alpheiosthales errichtet worden, ist vollendet und bereits übergeben. Im Bau begriffen ist noch eine Brücke über einen Nebenarm des Alpheios, so wie ein Holzschuppen, welcher zur Niederlage des gewonnenen Materials bestimmt ist. Für die Ausführung der Erdarbeiten, welche sehr bedeutend sein werden, ist ein tüchtiger Ingenieur gewonnen. Mit den Ausgrabungen soll auf der östlichen Seite des Zeustempels in einer Entfernung von etwa 30—40 Meter auf einem Felde vorgegangen werden, welches jetzt noch mit Gerste bestellt ist. Von dem Tempel aus nach dem Alpheios wird Betreffs Ableitung des sich ansammelnden Wassers ein Graben mit einem doppelten Schienenstrange geführt werden, auf welchem die Erde bequem nach einem an dem Ufer des Flusses aufzuwerfenden Damme gefördert werden kann.
(Köln. Zeitg.)

Der Wormser Dom vom Blitz getroffen. Am 22. Juli ging über Worms ein schweres Gewitter nieder. Dasselbe brachte besonders den herrlichen Dom in große Gefahr. Unter furchtbarem Krachen fuhr der Blitz nächst der westlichen Kuppel in das Dach des Mittelschiffes, und obwohl derselbe nicht zündete, so sind doch die sonstigen Verheerungen, welche er anrichtete, von solcher Bedeutung, daß sich der Schaden noch gar nicht berechnen läßt. Der ganze Laurentius-Chor hat bedeutend gelitten, und das im Innern losgelöste Mauerwerk beschädigte beim Herabstürzen das zur Linken stehende Monument, indem es den Fuß einer an demselben angebrachten Figur abschlug. Doch viel bedeutender noch sind die Zerstörungen an dem westlichen Seitenthurm, an welchem der Strahl sich seinen Weg nach der Erde suchte. An dem Säulengang, der sich um denselben hinzieht, wurden mehrere Säulen vom Kapitäl bis zum Sockel gespalten und abgeblättert, das steinerne Kreuz des einen Dachthürmchens wurde herabgeworfen, von der unter dem Hahn befindlichen Krone wurden große Steine weggeschleudert und aus dem steinernen Helm mehrere Quadern herausgerissen, die in das Innere des Thurmes fielen. Außerdem sind in Folge der gewaltigen Erschütterung alle Fugen des Helmes sehr gelockert, und es bleibt einer gründlichen Untersuchung durch Fachmänner überlassen, von welcher Ausdehnung die nothwendig vorzunehmenden Reparaturen sein müssen.

Der sogenannte Thurm der Acciainoli, der Rest der Befestigungen, mit welchen die mittelalterlichen Herrscher von Athen den Ausgang zu den Propyläen der Akropolis versahen, soll demnächst auf Betreiben der griechischen archäologischen Gesellschaft niedergerissen werden. Zur Unterstützung dieses Unternehmens hat Dr. Schliemann der Gesellschaft 13,000 Drachmen (ca. 9000 Mark) zur Verfügung gestellt.
(Academy.)

Falsche Regnaults. Zu den Bemerkungen des Herrn Prof. Bruno Meyer zu meiner Notiz „Falsche Regnaults", in No. 32 der „Chronik", sei mir eine kleine Berichtigung gestattet. Herr Prof. Meyer meint, das Berliner und das in Amerika aufgetauchte Bild würden wohl identisch sein. Diese Schlußfolgerung ist nicht richtig. Das amerikanische Exemplar wurde Ende November oder Anfang Dezember in New-York auf einer Auktion ausgeboten, das Berliner Exemplar war aber noch am 23. Dezember in den Händen seines dortigen Besitzers. Diese zwei Thatsachen gehen klar und deutlich aus den mitgetheilten Dokumenten hervor.

Boston, im Juli 1875.

S. R. K.

Zeitschriften.

Journal des Beaux-arts. No. 10.
Arabeschi e Groteschi, von A. Sehoy. — L'église de Normanville près d'Évreux, von R. Bordeaux.

The Academy No. 169. 170.
The St. Paul's basilika on the Ostian way, von C. J. Hemans. — Mr. Madox Brown „King Lear", von W. M. Rossetti. — Japonism, von Ph. Burty. — The work of Méryon, von F. Wedmore. — J. B. Waring's drawings at the South Kensington Museum, von M. Heaton. — Art sales.

L'Art No. 31. 32.
L'architecture au salon, en 1875, von A. de Baudot. — Le salon de 1875, XIV. XV., von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La sculpture égyptienne, IV., von E. Soldi. (Mit Abbild.) — Un tableau de L. David: Le tambour Barra, von A. Valabrègue. (Mit Abbild.) — Japonisme, histoire de la poétesse ko Mati, von Ph. Burty. (Schluss. Mit Abbild.) — Les concurrents au prix de Rome, von R. Ballu. — Le goût de l'art chez un puritain au XVII. siècle, von H. de Puliga. (Mit Abbild.) — Courrier d'Allemagne (Hambourg.) 3 Kunstbeilagen.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. Juli.
Ergebnisse einer im Jahre 1874 geschehenen Nachgrabung auf der Ruine der Klosterkirche von Bosau (jetzt Posa) bei Zeitz, von G. Sommer. (Mit Abbild.) — Ueber Glockenräder in polnischen Kirchen, von Messmer.

Kunstkronijk No. 9 u. 10.
Uit vele eeuwen, over Kunst. Albr. Dürer. — David Teniers d. j. — De teentoonstelling van schilderijen te s'Gravenhage. — A. Fitger, von C. Vosmaer. — 2 Kunstbeilagen.

Tidskrift för bildande Konst och Konstindustri. 4. Heft.
Sergell i Paris, von C. G. Estlander. (Mit Abbild.) — Rembrandt van Rijn. Sagofiguren och den verklige. (Forts. Mit Abbild.) — Om Upsala domkyrkas restauration, I., von C. R. Nyblom. (Mit Abbild.) — Korrespondens fran Köpenhamn, von S. Müller. — Akademiens för de fria konsterna utställning. — 4 Kunstbeilagen.

Inserate.

Die geehrten Herren Korrespondenten der Zeitschrift werden freundlichst ersucht, ihre Einsendungen während der Monate August und September an die Verlagshandlung von E. A. Seemann, Leipzig, Königstr. 3, adressiren zu wollen.

Wien, 31. Juli 1875.
C. v. Lützow.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

20. August

KUNST-CHRONIK

Nr. 45.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Glasgemälde aus den jetzt zerstörten Kirchen Kölns.

Außer den prächtigen, theils aus dem Anfang des 14., theils aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts stammenden gemalten Fenstern im Kölner Dome gab es in den einzelnen Stifts-, Kloster- und Pfarr-Kirchen eine Menge von herrlichen Glasgemälden, welche bei der allgemeinen Verwüstung in der französischen Zeit theilweise verschleudert und zerstört, theilweise im Interesse der Kunst und Wissenschaft in Sicherheit gebracht wurden. Aus den für den Verkauf bestimmten Klosterkirchen wurden die Tafelgemälde und andere Kunstgegenstände nach Paris geschleppt oder von einzelnen Kunstfreunden käuflich erworben. Die Glasgemälde blieben vorläufig in den Fenstergesperren, und von der Domänenverwaltung wurde verfügt, daß sie ebenso, wie die Kirchengebäude selbst, öffentlich sollten versteigert werden. Schon waren verschiedene Alterthumsfreunde aus England nach Köln geeilt, um diese kostbaren Kunstobjekte für englische Privat- und öffentliche Sammlungen zu erwerben. Auf Betreiben des Professors Wallraf, der mit unermüdlichem Eifer aus der allgemeinen Zerstörung zu retten suchte, was möglich war, that der Präfekt Malchin Schritte bei der Domänen-Verwaltung, welche dahin führten, daß der öffentliche Verkauf der fraglichen Glasgemälde suspendirt wurde. Nachdem die Verwaltungs-Kommission der Central-Schule diese Konzession erwirkt, ging sie weiter und stellte dem Präfekten in einem Schreiben vom 8. frimaire des Jahres XI (29. Nov. 1802) vor, daß die Verkaufs-Suspension nur dann die im Interesse der Wissenschaft und Kunst gewünschte Bedeutung haben werde, wenn die Verwaltungs-Kommission die Autorisation erhalte, die Fenster ausheben, in das alte Jesuitengebäude zu den andern daselbst aufgestellten Kunstgegenständen schaffen und für kunstgeschichtliche Studien zugänglich machen zu lassen. Drei Tage darauf antwortete der Präfekt, er theile den Eifer für die Erhaltung der Erzeugnisse einer Kunst, die gänzlich verloren gegangen sei; er habe dem Domänen-Direktor den Auftrag ertheilt, für die Aushebung der Gemälde Sorge zu tragen und an die von der Kommission angegebene Stelle zu deponiren. Der Domänen-Direktor des Roer-Departements Robillard befahl nun unter dem 27. frimaire (18. Dez.) dem Domänen-Empfänger Schirmer, sich mit der Verwaltungs-Kommission der Central-Schule in Verbindung zu setzen und sich durch eine von derselben zu ernennende Spezial-Kommission die der Erhaltung würdigen Glasgemälde bezeichnen zu lassen. Von der Verwaltungs-Kommission wurden Thiriart und Professor Wallraf beauftragt, die Glasgemälde unter Zuziehung eines erfahrenen Glasermeisters inventarisiren und in das Jesuiten-Gebäude bringen zu lassen. Hier sollten diese Objekte so lange in deposito verbleiben, bis die Regierung über die weitere Bestimmung derselben nähere Anordnung treffen werde. Am 9. ventose wurde die Inventarisirung begonnen und am 17. beendigt. Im Kreuzgange des St. Apernklosters fanden sich nachfolgende aus den Jahren 1524, 1525 und 1526 stammende Darstellungen: Die Geburt Christi, die Beschneidung Christi, die heil. drei Könige, die Flucht nach Aegypten, die Versuchung Christi, die Abnahme Christi vom Kreuze, die Krönung Christi, ein Cyklus aus der Lebensgeschichte des heiligen Bernhard,

die Sendung des heil. Geistes, die heil. Magdalena, die Auferstehung Christi, die Kreuzigung und Abnahme Christi vom Kreuze, der Verrath Christi durch Judas, Christus am Oelberge, die Taufe des h. Johannes, die Versuchung Christi durch den Teufel, die Geschichte der h. Ursula, das letzte Gericht, die h. Maria und verschiedene andere Darstellungen. In der Dominikanerkirche fanden sich im Ganzen vierzehn Figuren, der Heiland, die Mutter Gottes und die zwölf Apostel, außerdem in dem mittlern großen Fenster eine Rosette, in welcher Christus und die h. Maria, umgeben von Arabesken und Laubwerk, dargestellt waren, dann noch zwei Bischöfe und verschiedene Scenen aus dem alten und neuen Testamente. Am 17. wurden die Fenster im Umgang des Cäcilien-Stiftes ausgehoben; theilweise stammten dieselben aus dem Jahre 1579. Es waren: Der englische Gruß, die Jungfrau Maria und Elisabeth, die Geburt und Beschneidung Christi, der Stall zu Bethlehem und die h. drei Könige, die Aufopferung Christi und die Flucht nach Aegypten, der Mord der unschuldigen Kinder, Christus im Tempel, Christi Ueberfahrt über das Meer, Christi Erscheinung, die Verwandlung von Wasser in Wein, die Versuchung Christi, die Taufe des Johannes, die Erweckung eines Todten, die Heilung eines Kranken, die büßende Magdalena zu Füßen Christi, Christus schreibt auf den Boden, Christus und die Schacherer im Tempel, Christus vor Pontius Pilatus, die Verspottung Christi, die Krönung und Geißelung Christi, Christus dem Volke vorgestellt, die Kreuztragung, die Kreuzigung, die Abnahme vom Kreuze, die Grablegung, die Auferstehung, die Erscheinung vor Magdalena, Christus hängt am Kreuze, das letzte Gericht, die Fußwaschung, das letzte Abendmahl, die schlafenden Jünger, der Verrath des Judas, nochmals die Gefangenschaft und die Verspottung Christi. Mit großer Besorgniß erhielt die Verwaltungs-Kommission der Central-Schule durch den Präfekten Malchin de dato 23. fructidore des Jahres XII Kenntniß von einem Schreiben des französischen Ministers des Innern, Chaptal, worin eine genaue Angabe über Gegenstand, Alter, Verfertiger und früheren Standort der einzelnen im Jesuitengebäude befindlichen Glasgemälde verlangt wurde; sie fürchtete, gleich nach Eingang dieses catalogue raisonné würde die Abführung der fraglichen Kunstgegenstände in das Museum Napoleon nach Paris verfügt werden.

Die weitere Verfolgung der Angelegenheit scheint aber in Vergessenheit gekommen zu sein, und die Glasgemälde blieben an ihrem Aufbewahrungsorte. Im Jahre XIII (1805) wurden auf Befehl der Municipalität, welche in richtiger Weise den hohen Werth der Erzeugnisse einer Kunst, „qui n'existe plus", zu würdigen wußte, die gemalten Glasfenster der für den Abbruch bestimmten Pfarrkirche von St. Lorenz, der Kanoniekirche von Herrnleichnam, der Pfarrkirche von St. Brigiden und der Klosterkirche von Sion in das Jesuiten-Kollegium gebracht. An diesem Aufbewahrungsorte wurden die genannten Glasgemälde vielfach beschädigt, zertreten und spoliirt, und sie konnten nur dadurch gegen weitere Verletzung und gegen Entfremdung geschützt werden, daß sie in sicheren Verwahrsam gebracht wurden. Die städtische Verwaltung trat deßhalb im Jahre 1823 mit dem Kirchenvorstande der Dompfarre in Unterhandlung, und dieser erklärte sich damit einverstanden, daß diese gefährdeten Reste alter Kölner Herrlichkeit im Domarchiv deponirt würden.

Die königliche Regierung gab ihre Zustimmung zu dieser Translocirung, und die Kirchenkasse der Domkirche bezahlte die Transportkosten mit 28 Rthlrn. 41 Stübern. Hier lagen sie unbeachtet, bis im Jahre 1849 der Bau eines städtischen Museums zu ernster Berathung kam; da machte die städtische Bau-Kommission den Vorschlag, die genannten Fenster in dem projektirten Neubau anzubringen. Zu diesem Zwecke mußte der Baumeister genaue Kenntniß von der Zahl und Größe der Fenster haben, um sich bei der Entwerfung des Bauplanes darnach zu richten. Die städtische Verwaltung reklamirte nun die Fenster von dem zwischenzeitlich in die Rechte und Pflichten des früheren Kirchenvorstandes getretenen Domkapitel. Das Domkapitel aber, welches sich als die rechtmäßigen Eigenthümer der Glasgemälde betrachtete, wies das Ansuchen des damaligen kommissarischen Oberbürgermeisters von der Hand und erklärte, die in Rede stehenden gemalten Fenster seien zu dem Zweck in das Domarchiv überbracht worden, damit sie für den Dom unverletzt erhalten und verwendet, insbesondere auch bei Beschädigungen der Dom-Glasmalereien zu deren Ergänzung benützt werden sollten. Die städtische Verwaltung hatte keine Lust, wie bezüglich des Dombaubildes, die Frage über das Eigenthumsrecht den Gerichten zur Entscheidung zu überlassen; sie ließ ihre Ansprüche fallen und nahm beim Bau des Museums keine weitere Rücksicht auf diese Glasgemälde. Als vor einigen Jahren die neue Dom-Sakristei und das westliche Fenster des nördlichen Seitenschiffes mit neuen Fenstern versehen werden sollten, entschloß sich das Domkapitel, die genannten alten Glasgemälde zu benutzen. In der Sakristei wurden die großen Figuren des Judas, Simon und Antonius, in dem Kapitelsaal und der Bibliothek die Figuren des h. Petrus, des h. Dominikus und des h. Johannes Evangelist, in der Bibliothek eine Reihe kleinerer Darstellungen aus dem Leben des Heilandes angebracht. Letztere stammen wahrscheinlich aus dem Kreuzgange des St. Apernklosters. Eine Reihe von ähnlichen kleineren Darstellungen wurde auch in dem untern Halbfenster des nördlichen Querschiffes ein-

gelassen. Es möchte passender gewesen sein, diese kleineren Bilder in der Sakristei und im Kapitelsaale zu verwenden und die dort befindlichen großen Figuren in dem genannten Halbfenster einzulassen. Diese Figuren würden hier besser wirken und mehr zu den Darstellungen des neben dem Halbfenster befindlichen ganzen Fensters passen. Letzteres zeigt in glücklicher Zusammenstellung Figuren aus verschiedenen Fenstern: unten die Heiligen Silvester, Gregor, Felix und Nabor; diese Figuren weisen sich als eine Stiftung von Cleve und Holland aus; darüber an den Seiten zwei Donatoren, in der Mitte Maria mit ihrem göttlichen Sohne auf dem Schooße und ein Kaiser; noch höher zeigen sich vier kleinere Figuren. Das obere Maßwerk ist mit kleinern Darstellungen gefüllt. L. Ennen.

Die Verschleppung der Kunstwerke aus Italien.

Ueber diesen Gegenstand betrachte die „National-Zeitung" kürzlich einen beachtenswerthen Artikel, dem wir Folgendes entnehmen: „Es wurde vor einiger Zeit aus Rom berichtet, daß der Deputirte Manfrin im italienischen Abgeordnetenhause den Justizminister Vigliani auf die Verschleppung von Büchern, Manuskripten und Kunstwerken aus den aufgehobenen römischen Klöstern aufmerksam machte und zu energischen Maßregeln zur weiteren Verhinderung dieses „Industriezweiges" aufforderte.

Für denjenigen, welcher das gottselige Treiben der römischen Mönche und Nonnen kennt, war damit nichts Neues gesagt, aber ein anerkennenswerthes Verdienst bleibt es doch, die Sache im Parlament zur Sprache gebracht zu haben. Besser wird es dadurch freilich nicht, denn was zu verschleppen war, ist längst verschleppt worden und kehrt nimmermehr an die alte Stelle zurück. Auch klage ich nicht um die 67 Kisten Bücher, welche der fromme Vigliani und seine womöglich noch frömmere giunta liquidatrice, ohne jedes Recht über Staatseigenthum zu verfügen, den frommen Vätern der Gesellschaft Jesu großmüthig geschenkt haben, denn all' dieses theologisch-literarische Kehricht ist in Italien in Hunderten von Exemplaren zu finden und verunreinigt alle italienischen Bibliotheken. Aber ich beklage, daß eine staatliche Behörde sich den Vorwurf zuzieht, daß sie aus übertriebener zärtlicher Rücksicht für Mönche und Nonnen ausdrückliche Bestimmungen des Gesetzes mit Füßen tritt und treten läßt, anstatt pflichtgemäß für die Befolgung desselben zu sorgen.

Man hat zwar in Deutschland keinen besonders guten Begriff von der Handhabung der Gesetze in Italien, aber man hat dort, denke ich, doch keine richtige Vorstellung von der Art, wie in Italien Gesetze umgangen werden. Dies an verschiedenen konstatirten Fällen zu zeigen, soll mit eine der Aufgaben dieses Berichtes sein.

Der Export von Kunstwerken ist in Italien ein eben so alter wie lohnender Industriezweig. Obgleich alle Spezialgesetzgebungen der frühern italienischen Staaten die Ausfuhr von Kunstwerken nach dem Auslande grundsätzlich verboten und von einer besonderen Bewilligung der Regierung von Fall zu Fall und von einer mehr oder minder hohen Ausfuhrtaxe abhängig erklärten und die dawider Handelnden mit schweren Strafen bedrohten, gingen doch Tausende von Kunstwerken, ohne Bewilligung und ohne Ausfuhrtaxe, in's Ausland, und es dürfte kaum eine außeritalienische Kunstsammlung geben, die sich nicht auf diese Weise mit dem größern Theile ihres Besitzes an Werken antiker Plastik und italienischer Malerei versorgt hätte. Die italienischen Exporteure lachten dem gewissenhaften Käufer in's Gesicht, der sich den Formalitäten des Gesetzes fügen wollte: sie wußten besser, wie man es in diesen Dingen anzufangen habe, um leicht und rasch zum Ziele zu kommen. Wenn man dies kennt, lächelt man, wenn man in Göthe's „Italienischer Reise" die Vorbereitungen zur Entführung der schönen bacchischen Tänzerin liest, die heute in der Sala delle Maschere des Vatikanischen Museums aufgestellt ist; mit welchen Zärtlichkeitsausdrücken ein italienischer Exporteur Göthe beehren würde, wenn er diese Schilderung läse, wage ich gar nicht anzudeuten. Wäre es jemals einem fremden Kunstfreunde eingefallen, die Kolosse des Monte Cavallo heben zu wollen, so würde solch' ein Exporteur Mittel und Wege gefunden haben, sie mit derselben Leichtigkeit in's Ausland zu schaffen, wie irgend ein Bronzefigürchen von 10 Centimeter Höhe. Denn nicht blos der Geldverdienst, sondern auch die Herzensfreude, der Regierung ein Schnippchen zu schlagen und sie mit all' ihren Aufsichtsorganen dem öffentlichen Hohn preiszugeben, wirkten bei solchen Unternehmungen mit und machten erst eigentlich ihren Reiz aus. Ueberdies galten alle Beamten vom ersten Minister bis zum letzten Zollwächter für brave Leute, die, wenn es sein mußte, beide Augen schlossen, nur um nichts zu sehen, was sie nicht sehen sollten.

Dies vorausgesetzt, wird man sich nicht wundern dürfen zu hören, daß Mönche und Nonnen in der Voraussicht der Aufhebung der Klöster rechtzeitig alles zur Seite schafften, was ihnen einen Verkaufswerth zu haben schien. Choralbücher mit Miniaturen, Bilder, Statuen, Gobelins, alte gestickte Meßgewänder, alte goldene und silberne Kirchengefäße wurden lange vor der Aufhebung der Klöster in Sicherheit gebracht und durch vertraute Mittelspersonen verkauft. Ich will hier nur aus meiner persönlichen Erfahrung den einen Fall erwähnen, daß einer meiner Freunde, ein kunstsinniger Ausländer, der sich eine Gemäldegalerie anlegte und sie testamentarisch

seinem Heimathlande legirte, in den beiden letzten Jahren 18 Miniaturen aus einem Missale vom Ende des 15. Jahrhunderts, welche an Schönheit weder dem Grimanischen Brevier noch dem Chigischen nachstehen, um 20,000 Franken und ein schönes, wohlerhaltenes echtes Bildchen von Beato Angelico um 6000 Franken gekauft hat, beide aus italienischen Klöstern stammend. Der berühmte Kelch des Klosters von Grottaferrata ist seit einigen Jahren spurlos verschwunden. Mehr oder minder kostbare Manuskripte von Klassikern und Kirchenvätern in Klosterbibliotheken fehlen jetzt ebenfalls, wobei noch zu bemerken ist, daß sich die Mönche gar nicht die Mühe genommen haben, sie in den Inventarien zu streichen. Oder es wurden ganze Bibliotheken oder Partien von 6000 bis 8000 Bänden durch Scheinverträge an irgend einen Kardinal verkauft, wie dies in den Klöstern von San Pietro in Vincoli und in der Minerva vorkam. Bei andern Abgängen wurde geradezu erklärt, daß der Papst ihre Ueberführung in den Vatikan befohlen habe. Ueber noch andere könnten deutsche und englische Antiquarbuchhändler die genaueste Auskunft geben.

Große, ja kolossale Altarbilder sind vielfach verschwunden und tauchen namentlich bei Pariser und Londoner Kunsthändlern wieder auf. Wie ungenirt es dabei hergeht, mag der eine Fall zeigen, daß, während die giunta liquidatrice von dem Kloster Besitz nahm, der Pater Superior der Oratorianer das bekannte große Gemälde von Rubens in der Chiesa nuova bei Seite schaffen und es nur auf energischen Einspruch des Pater Theiner wieder auf seinem frühern Platz aufstellen ließ.

Ueberdies ist die Verschleppung heute leichter als jemals. Bekanntlich ist dem Papste das Recht zuerkannt, daß vom Vatikan ausgehende und mit dem päpstlichen Amtssiegel versehene Sendungen ohne zollamtliche Visitation und zollfrei überall hin versendet werden können. Man weiß, daß von 1871 bis 1873 allwöchentlich aus dem Vatikan hunderte von Kisten unbekannten Inhalts unter päpstlichem Amtssiegel nach Civitavecchia expedirt und von dort auf französischen Schiffen nach Marseille geschafft wurden. Da weder das Geheimarchiv des Vatikans, noch die vatikanische Bibliothek, noch die Archive der verschiedenen apostolischen Kongregationen jemals eingepackt oder von Rom in's Ausland geschafft wurden, so liegt die Vermuthung nahe, daß jene Tausende von Kisten nur verschlepptes Klostergut enthalten mochten. Es scheint aber der Regierung niemals in den Sinn gekommen zu sein, zu untersuchen, ob das Garantiegesetz auch jede Art von Mißbrauch jenes dem Papste eingeräumten Privilegiums sanktionire und ob nicht gerade der augenscheinliche Mißbrauch desselben die Regierung ermächtigen würde, sich einmal von dem Inhalte dieser Sendungen Einsicht zu verschaffen. Seit dem vorigen Jahre jedoch sind diese Sendungen weniger zahlreich und seltener geworden: ein Anzeichen, daß man bereits möglichst vollständig „liquidirt" hat und daß wenig oder nichts mehr zu versenden übrig ist.

Jedoch ist zureichender Grund zu dem Verdachte vorhanden, daß manche mit dem päpstlichen Amtssiegel versehene Kiste weder vatikanisches noch klösterliches Gut, sondern höchst profanes Privateigenthum enthalten habe. Die italienischen Exporteure stehen mit dem Vatikane auf bestem Fuß. Namentlich ein vielbekannter römischer Antiquitätenhändler steht im Verdachte, sich beim Export antiker Kunstwerke der päpstlichen Prärogative auf's ausgiebigste zu bedienen und unter dem Schutze des päpstlichen Amtssiegels die verschiedenen öffentlichen und privaten Kunstsammlungen des Auslandes nicht blos mit kleinen antiken Bronzen und Schmuckgegenständen, sondern auch mit lebensgroßen und kolossalen antiken Skulpturwerken zu bereichern. Vor einigen Monaten war er eben daran, einen ganzen antiken Mosaikfußboden in's Ausland zu transportiren, als die Sache ruchbar wurde und ihm einige kleine Unannehmlichkeiten mit der Polizei und der Justiz zuzog. Und zwar nicht wegen des großen Volumens dieser Sendung — denn in dieser Beziehung hätte er sie über die italienische Grenze geschafft, ohne daß irgend eine Behörde ihrer gewahr geworden wäre — sondern anderer Umstände wegen, die ich hier in der Kürze andeuten will.

Dieser Mosaikfußboden — oder richtiger gesagt ihrer zwei — war in der Nähe von Ostia ausgegraben worden. So oft Aehnliches vorkommt, heißt es herkömmlich, daß die Stücke auf Grundstücken zweier oder mehrerer verschiedener Grundbesitzer aufgefunden wurden, denn diese Angabe gewährt nach Umständen große Vortheile. Zunächst müssen die einzelnen Stücke zu einem Ganzen vereinigt werden. Der Eigenthümer A ist ein guter Mann, der mit sich sprechen läßt und sich mit einem mäßigen Preise begnügen würde. Aber der Eigenthümer B ist ein wahrer Wärwolf und stellt die ausschweifendsten Forderungen. Er weiß was er thut; der Käufer des einen Theils will selbstverständlich das ganze Kunstwerk erwerben, und nach der Ansicht des Verkäufers kann da kein Preis zu hoch sein; B läßt daher auch nicht einen Scudo nach. A redet zur Güte, aber B nimmt keine Raison an. Endlich nach langem Feilschen giebt auch B nach. Der Handel wird abgeschlossen und der Strohmann B erhält die ausbedungene mancia vom Eigenthümer A auf Kosten des Käufers. Oder die beiden Ehrenmänner A und B geben vor, sie unterhandeln, unter selbstverständlicher Forderung der äußersten Diskretion, mit zwei verschiedenen Käufern, deren einer den andern nothwendig überbieten muß. Der wirkliche Käufer wird endlich entweder mit dem Eigenthümer oder mit dem Strohmann handelseinig. Am nächsten

Tage kommt aber der Verkäufer zu ihm und bedauert, das Geschäft rückgängig machen zu müssen, denn der Miteigenthümer habe inzwischen mit einem andern Käufer um einen bedeutend höhern Preis abgeschlossen. Aber da er, der Verkäufer, ein Galantuomo sei, würde er nur höchst ungern vom Verkaufe zurücktreten und habe seinem Miteigenthümer vorgestellt, daß dem ersten Käufer das Vorkaufsrecht gewahrt bleiben müsse, wenn er sich dazu verstehe, den höheren Preis zu zahlen, den sein Konkurrent geboten habe — wenn nicht, nicht, denn man könne ja doch nicht seinen Schaden verlangen und sein Miteigenthümer beharre auf dem höheren Preise. Solche Komödien werden oft mit so großer Virtuosität abgespielt, daß auch ein sehr vorsichtiger oder mißtrauischer Käufer dem bösen Spiele nicht auf den Grund kommt.

Also auch unser Mosaikfußboden hatte zwei solche Miteigenthümer, deren einem die Rolle zufiel, den Fund dem Unterrichtsministerium zum Kaufe anzubieten, während der andere gleichzeitig mit dem gedachten Antiquitätenhändler negozìirte. Ich wurde ersucht, die Mosaiken zu besichtigen und mich über den vom Verkäufer geforderten Preis auszusprechen. Ich sah mir daher die Mosaiken an, fand das eine, feinere, in Figuren und Ornamenten ziemlich hübsch, zwar sehr beschädigt, aber leicht zu restauriren, das zweite, rohere, sehr wohl erhalten, aber durchwegs geschmacklos. Hinsichtlich des geforderten Preises von 30,000 Franken war ich der Ansicht, daß er zwar nicht für's Ausland, wohl aber für Italien, wo solche Fünde häufig genug vorkommen, zu hoch sei, und daß die Regierung, wenn sie schon zum Kaufe entschlossen sei, für das feinere Mosaik höchstens 15,000 Franken bieten, von dem gröbern aber gänzlich absehen sollte. Etwa vier oder fünf Tage später hörte ich, daß die beiden Mosaikfußböden aus dem Magazine, wo ich sie gesehen, gestohlen und spurlos verschwunden seien. Die Sache erschien mir unglaublich, denn das Magazin lag in nächster Nähe des Korso, und keines der 17 oder 18 großen und schweren Stücke des Mosaiks konnte, ohne die Hilfe von wenigstens drei bis vier Männern und nur auf Lastwagen von dort fortgeschafft werden, eine solche Verladung konnte aber gewiß nicht stattfinden, ohne von der Nachbarschaft gesehen oder gehört zu werden. Bald jedoch klärte sich die Sache auf. Die Polizei hatte eifrig dem Missethäter nachgeforscht und kam ihm bald auf den Grund. Zur allgemeinen Ueberraschung wurden die werthvolleren Stücke des Mosaiks im Keller unseres Antiquitätenhändlers vorgefunden, welcher erst behauptete, durchaus nicht zu wissen, wie das corpus delicti in sein Haus gekommen sei, später aber sich erinnerte, sie von einem Mosaicisten gekauft zu haben. Es wurde alsbald eine gerichtliche Untersuchung des Vorfalles angeordnet, welche jedoch noch nicht zum Abschlusse gekommen ist, da einige Monate später mehrere antike Granit- und Marmorsäulen am Palatin abhanden gekommen sind und ebenfalls bei unserm Antiquitätenhändler vorgefunden wurden, wodurch sich die gerichtliche Untersuchung komplizirte. Il n'y a rien de sacré pour un antiquaire, namentlich wenn dieser ein Millionär ist und als großer Patriot mit der rothen und der schwarzen Internationale auf gleich gutem Fuße steht. Es ist wohl nur seinem Patriotismus zuzuschreiben, daß er, um den künstlerischen Ruhm Italiens im Auslande zu verbreiten, Kunstwerke von größtem archäologischen Interesse, wie den jetzt im British Museum befindlichen Herakopf aus Girgenti oder den vielberufenen bemalten etruskischen Sarkophag, aus Italien schaffte. Ob es auch sein Patriotismus war, der die jetzt im Louvre aufgestellte Venusstatue von Falerone nach Frankreich brachte, bin ich leider wegen Mangels an zuverlässigen Daten außer Stand zu bestimmen. Ich würde von dieser absonderlichen Art von Patriotismus nicht sprechen, wenn ich nicht gehört hätte, daß dieser Antiquitätenhändler sich dessen laut rühme und die italienische Regierung für die Verschleppung von Kunstwerken verantwortlich mache, welche gerade er selbst mit seinen zahlreichen Agenten ohne Vorwissen der Regierung in's Ausland zu bringen weiß. Dagegen wird auch der von Bonghi bei der Kammer eingebrachte Gesetzentwurf keine Abhilfe schaffen, denn ein Haifisch zerreißt ohne Mühe die Maschen des Netzes, in denen sich kleine Fische fangen.

Das fortwährende Verschwinden antiker, in Italien ausgegrabener Kunstwerke erinnert mich an einen vor etwa zwei Jahren gemachten archäologischen Fund, dessen ich hier zu dem Zwecke erwähnen will, weil möglicherweise ein kunstfreundlicher Leser dieses Blattes über den jetzigen Verbleib desselben Auskunft zu geben im Stande sein könnte. Es ist dies eine lebensgroße Statue einer eine Wasserschale haltenden Nymphe, welche an die sogenannte Danaide der Galleria delle Statue des Vatikans erinnert, aber in Auffassung und Ausführung der letzteren weit überlegen ist. Der nackte Oberkörper ist nämlich gar nicht und der Kopf nur sehr wenig vorgebeugt, und die mit beiden Händen anmuthig gehaltene Wasserschale stützt sich leicht auf den etwas vortretenden rechten Oberschenkel. Der Unterkörper ist mit einem vortrefflich drapirten Gewande bekleidet, welches die feinen Formen des Leibes erkennen läßt. Die Statue, ein Werk von großer Schönheit und Anmuth, wurde bei Aspra in den Sabiner Bergen beim Beackern eines Grundstückes aufgefunden und nach Rom gebracht und soll sich jüngst bei „einem römischen Bildhauer" behufs der Restauration einiger geringfügiger Schäden befunden haben. Aber alle meine Nachfragen nach diesem römischen Bildhauer sind ganz erfolglos geblieben. Ich bekam eine Photographie der Statue und hoffte mittelst

dieser das Original zu entdecken, aber es gelang mir nicht einmal den Photographen zu erfahren, der das Lichtbild aufgenommen hatte. Dies ist nun ganz und gar italienische Art, jeden, auch den einfachsten Thatbestand in solchen Dingen möglichst zu verwirren und zu verdunkeln. Möglich, daß die Statue sich wirklich noch in Rom befindet; doch scheint es mir weit wahrscheinlicher, daß dieselbe bereits ihren Weg in's Ausland angetreten hat, wenn sie nicht gar schon seit Monaten in irgend einem ausländischen Museum aufgestellt ist; denn unser patriotischer Antiquitätenhändler dürfte sich ein solches Kunstwerk kaum haben entgehen lassen."

Nekrologe.

K. **William H. Baker**, amerikanischer Porträt- und Genremaler, starb den 29. Mai 1875, zu Brooklyn, im Staat New-York, im Alter von einundfünfzig Jahren. Baker war seit mehreren Jahren Direktor der Zeichenschulen der „Brooklyn Art-Association".

K. **Gilbert Burling**, amerikanischer Maler und Mitglied der „American Society of Painters in Water-Colors", starb am 8. Febr. 1875, zweiunddreißig Jahre alt, zu Riverdale, am Hudson. Er malte hauptsächlich Vögel und war in diesem Fache auch als Illustrator thätig. Als Schriftsteller hat er ebenfalls über Vögel geschrieben.

K. **Joseph O. Eaton**, amerikanischer Porträt- und Figurenmaler, starb am 7. Febr. 1875, im Alter von sechsundvierzig Jahren, zu Yonkers, am Hudson. Eaton war Genosse der „National Academy of Design". Europa besuchte er vor nicht langer Zeit.

Sammlungen und Ausstellungen.

Holzschnitt-Ausstellung in Berlin. Ueber diese am 12. Juli im Uhrsaale der Berliner Akademie eröffnete Ausstellung schreibt ein Berichterstatter der „Post": „Ist die Ausstellung auch nicht besonders reich beschickt, so genügen doch die ausgestellten Arbeiten, um ein charakteristisches Bild von dem Stande der Holzschnitttechnik — oder wie man nach Maßgabe der gegenwärtig fast ausschließlich angewendeten Werkzeuge sagen sollte — der Holzstichtechnik in Deutschland zu geben. Während bisher die Xylographen in Stuttgart die erste Rolle spielten, wird ihnen nunmehr die Palme von München und Leipzig streitig gemacht. Die zahlreichen illustrirten Verlagsartikel der Stuttgarter Buchhändler, mehrere dort herausgegebene illustrirte Zeitschriften haben die Kräfte der dortigen Holzschneider dermaßen in Anspruch genommen, daß ihre Thätigkeit, die doch, wie die Kupferstecherkunst, immerhin eine gewisse Kunststufe einnehmen will, zur reinen Handwerksarbeit herabgesunken ist. Nur der Xylograph Kresch macht eine rühmliche Ausnahme. Von den Münchener Holzschneidern verdient Herr W. Hecht den ersten Preis. Einige seiner Arbeiten erinnern in der Feinheit der Ausführung und in der Zartheit und Tiefe des malerischen Tons geradezu an Rembrandt'sche Radirungen. Seine Imitationen der bizarren Gemälde von Gabriel Max dürfen sich den besten französischen Arbeiten dieses Genre's an die Seite stellen. Auch die Herren M. Michael und Zennek, der die Zeichnungen A. v. Werner's in den Gedichten Scheffel's geschnitten hat, verdienen eine ehrenvolle Erwähnung. Die Arbeiten des Herrn H. Kaeseberg nehmen unter den ausgestellten Holzschnitten den ersten Rang ein. Einige Skizzen aus dem Kriege nach Zeichnungen von Burger sind den Arbeiten der Franzosen, deren Holzschnitttechnik im Allgemeinen die unsrige weit überragt, vollkommen ebenbürtig. Seine Nachbildung des bekannten Leiermanns von Knaus ist ein in Ton und Manier durchaus vollendetes Werk. Die ältere Berliner Schule — vertreten durch A. Vogel, Fr. Müller, A. v. Steindel — leidet an großer Trockenheit und Nüchternheit, wenngleich sie in der Sauberkeit und Akkuratesse der technischen Durchführung vielleicht alle übrigen Schulen übertrifft. Herr Vogel hat einen großen Holzschnitt nach Kaulbach ausgestellt, der noch mit dem Messer geschnitten ist, eine Technik, die, wie bemerkt, jetzt wegen ihrer Schwierigkeit und Langsamkeit ganz außer Gebrauch gekommen ist. Herr von Steindel bildet bereits den Uebergang zu der jüngeren Generation, in welche durch die Thätigkeit der talentvollen Zeichner Burger, Skarbina, Pietsch, Röhling, Brausewetter u. A. und durch die Maler A. v. Werner, A. v. Heyden, Menzel u. A. ein frischerer Geist eingedrungen ist. Von vielversprechenden jüngeren Xylographen ist besonders Herr R. Bong hervorzuheben, der mit großem Verständniß Zeichnungen alter Meister stilgetreu zu reproduciren versteht und namentlich für Anfertigung von Architekturschnitten ein großes Geschick zeigt. Ein bei den meisten unserer Xylographen herrschender Uebelstand ist der, daß die wenigsten von ihnen zeichnen können. Die meisten ziehen es vor, in irgend einem Atelier ihre Lehrzeit wohl oder übel zu absolviren, um möglichst schnell selbständig zu werden. Einen akademischen Kursus machen die wenigsten von ihnen durch, obwohl ihre Kunst an unserer Akademie gegenwärtig durch Herrn Vogel, der die Stelle des Prof. Gubitz eingenommen hat, würdig vertreten ist. In Düsseldorf scheint die dortige Malerschule keinen hebenden Einfluß auf die Xylographen zu üben. Nur Herr Hahn zeigt eine in Ton und Manier selbstständige Auffassung. Die Hamburger Xylographen sind am wenigsten günstig repräsentirt. — Möge die Ausstellung von gutem Einfluß auf die Hebung dieses gegenwärtig ziemlich arg daniederliegenden Zweiges der reproducirenden Künste sein!"

B. **Düsseldorf.** Seit langer Zeit haben wir kein Gemälde gesehen, dessen wir mit so unbedingter Anerkennung gedenken müssen, wie des neuesten Bildes von G. von Bochmann, „An der Schleuse" betitelt, welches kürzlich bei Bismeyer und Kraus ausgestellt war. Dasselbe zeigte eine Meisterschaft in charakteristischer Auffassung, stimmungsvoller Farbe und geistreicher Behandlung, daß wir von dem an und für sich ziemlich interesselosen Gegenstand auf's Höchste gefesselt wurden. Wenn sich die naturalistische Darstellung bis zu solcher Vollendung erhebt, dann gewinnt sie unsere aufrichtige Theilnahme, wenn sie aber, wie dies leider nur zu oft der Fall ist, sich auf einen möglichst oberflächlichen Abklatsch der Natur beschränkt, dann können wir uns nur mit Bedauern oder Mißbilligung davon abwenden. Bochmann, dessen großes Talent wir schon mehrfach zu rühmen hatten, führt uns das bunte Leben und Treiben an einer Schleuse in Holland vor und bringt dabei wieder, wie gewöhnlich, Landschaft, Menschen und Thiere in gleich vortrefflicher Wiedergabe zur Anschauung. Alles ist von größter Naturtreue und doch von der höchsten künstlerischen Originalität, und die liebevolle Durchführung könnte gar Manchem zum Muster dienen! Das schöne Bild wird gewiß überall Bewunderung erregen, die es um so mehr verdient, als es äußerst schlicht und anspruchslos auftritt. Von den übrigen Neuheiten in dieser Ausstellung sind noch schätzbare Landschaften von Jacobsen, Oeder und B. Schneider zu erwähnen, denen sich eine Reihe höchst virtuos, theilweise etwas dekorativ gemalter Bilder der Weimarischen Schule anschließt. — Bei Ed. Schulte sahen wir drei Genrebilder von Karl Hübner, die uns weit besser gefielen, als die sämmtlichen Gemälde dieses Künstlers aus den letzten Jahren. Es scheint, daß die glänzende Aufnahme und die ehrenvollen Auszeichnungen, die dem Meister bei seiner Reise in Amerika überall zu Theil geworden, nicht ohne vortheilhaften Einfluß auf seine Leistungsfähigkeit geblieben sind, da es die ersten Bilder waren, die er nach seiner Rückkehr gemalt und ausgestellt hat. Die Motive „Trost im Gebet", „An der Klosterthüre" und „Eine Wittwe auf der Brandstätte" hat Hübner in ähnlicher Weise allerdings schon früher mit Glück mehrmals verwerthet, ohne daß sie dadurch diesmal an Anziehungskraft eingebüßt hätten. Die Porträts von C. Lasch, Lauenstein und Graß müssen ebenfalls mit vieler Anerkennung genannt werden. Ebenso drei Bildnisse von Frl. Pockels, die ein erfolgreiches Streben nach lebensvoller Charakteristik und künstlerischer Behandlung bekunden. Von den Landschaften sind noch ein großes Bild von H. Deiters, schön komponirt und liebevoll durchge-

führt, sowie kleinere Sachen von Albert Arnz und F. Ebel lobend zu erwähnen, und von den Genrebildern „Ein lesendes Mädchen" von H. Salentin, und zwei kleine Pendants von E. Stammel.

Vom Kunstmarkt.

Photographien des Kölner Dombildes. Das große dreitheilige Altargemälde von Meister Stephan, welches im Mittelbilde die Anbetung der h. drei Könige, auf der Innenseite der Flügel die h. Ursula und den h. Gereon mit ihren Gefolgen, auf der Außenseite derselben den englischen Gruß darstellt, eins der schönsten Werke alter deutscher Malerei und das bedeutendste der kölnischen Schule, ist kürzlich von Anselm Schmitz in Köln nach dem Originale in drei verschiedenen Größen photographirt worden und das photographische Abbild ist außerordentlich gut gelungen, was um so bemerkenswerther ist, als die Aufstellung des Bildes auf dem Altar einer Kapelle des Chorumganges im Dom für eine photographische Aufnahme durchaus nicht günstig ist. Die größte der drei Aufnahmen hat die ansehnlichen Dimensionen von 120" zu 36". Es besteht zwar eine große Anzahl von Vervielfältigungen dieses berühmten Bildes, sowohl des Mittelbildes allein, als auch des ganzen Werkes, aus verschiedener Zeit und in verschiedenen Größen und Weisen, von denen wir nur des schönen großen Kupferstiches von Massau und der Chromolithographieen von Kellerhoven erwähnen wollen; allein keine derselben giebt das Original ganz genau und charakteristisch wieder. Dieses thut nun die genannte Photographie auf das beste, wenn auch natürlicher Weise mit gewissen Abweichungen von der Farbenstimmung des Bildes, wie sie die Photographie nicht vermeiden kann. (Köln. Zeitg.)

□ **Die Gemmensammlung des Herzogs von Marlborough** wurde kürzlich in London in einer Auktion um 35,000 Guineen an den Kunsthändler Agnew verkauft, und ging dann in den Besitz eines reichen Fabrikanten, des Herrn Bromilow von Battlesden-Park in Bedfordshire über.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Kunsthistorische u. kunsttheoretische Werke.

Audsley, G. A., and **James Lord Bowes**, Keramic art of Japan. 2 vols. Folio. London, Sotheran & Co. Frankfurt a. M., Baer & Co.

Becker, J., Die römischen Inschriften und Steinskulpturen d. Museums der Stadt Mainz. gr. 8. Mainz, v. Zabern.

Crespellani, Ars., Del sepolcreto e degli altri monumenti antichi scoperti presso Bazzano. Con 4 tav. 4. Turin, Loescher.

Dupeux, F. R., sur l'autel consacré à Hercule Saxanus. Mit 2 Tafeln. gr. 8. Nancy, Berger-Levrault & Co.

Dütschke, H., Antike Bildwerke in Oberitalien. II. Zerstreute antike Bildwerke in Florenz. gr. 8. Leipzig, Engelmann.

Grueber, B., Die Elemente der Kunstthätigkeit erläutert. gr. 8. Leipzig, Brockhaus.

Michelangelo Buonarrotti, Epistolario edito ed inedito. 4. Florenz.

—— La bibliografia delle opere di M. 8. Florenz.

Mosler, H., Kritische Kunststudien. gr. 8. Münster, Russel.

Roscher, W. H., Studien zur vergleichenden Mythologie der Griechen u. Römer. II. Juno u. Hera. gr. 8. Leipzig, Engelmann.

Rehm, K., Ein Gang durch und um die Münsterkirche zu Kloster Heilsbronn. 8. Ansbach, Brügel & Sohn.

Die ursprünglichen Entwürfe für Sanct Peter in Rom v. Bramante, Raphael Santi, Fra Giocondo, di Sangallo's u. A. m. Nebst zahlreichen Ergänzungen u. e. Texte z. ersten Male hrsg. v. H. v. Geymüller. 1. Lfg. (9 Bl. z. Th. Photogravure.) gr. Fol. Wien, Lehmann & Wentzel.

Bilderwerke.

Becker, Peter, Bilder aus dem alten Frankfurt. Nach d. Natur gezeich. 1858—73. (26 Bl. Ansichten in Lichtdr. v. Nöhring &Frisch.) qu. Fol. Frankfurt a/M., Prestel.

Müller, L., Teutschlands bedeutendste Cathedralen u. Kirchen. Nach d. Natur aufgenommen. In Chromolith. ausgef. u. hrsg. v. Brückner & C., mit histor. Notizen u. Text v. Dr. J. Stockhauer. 1. Lfg. (4 Bl.) gr. Fol. Berlin, Wasmuth.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums No. 119.
Kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden. — Der Ausstellungsraum in Philadelphia. — Jubiläumsfeier des Kunstgewerbe-Vereins in München. — Schutz für Werke der bildenden Künste und der Kunstgewerbe.

The Art-Journal. August.
Studies and sketches by Edw. Landseer. (Mit Abbild.) — Annealed glass, von F. R. Conder. — The stately homes of England: Westwood park, Worcester shire, von S. C. Hall u. Jewitt. (Mit Abbild.) — Chinese porcelain, v. J. H. Lawrence-Archer. — The Royal Academy exhibition. (Forts.) — Obituary: H. W. Pickersgill, Fr. Walker, A. G. Stevens, R. Burchett.

The Academy. No. 171.
Lambeth stoneware and faience, von B. Palliser. — Liverpool art club japanese Lacquer exhibition, von P. H. Rathbone. — The grand prizes of Rome, von Ph. Burty.

L'Art. No. 33.
A. L. Barye, von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, XVI., von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Document nouveau sur Sébastien Bourdon, von J. Troubat.

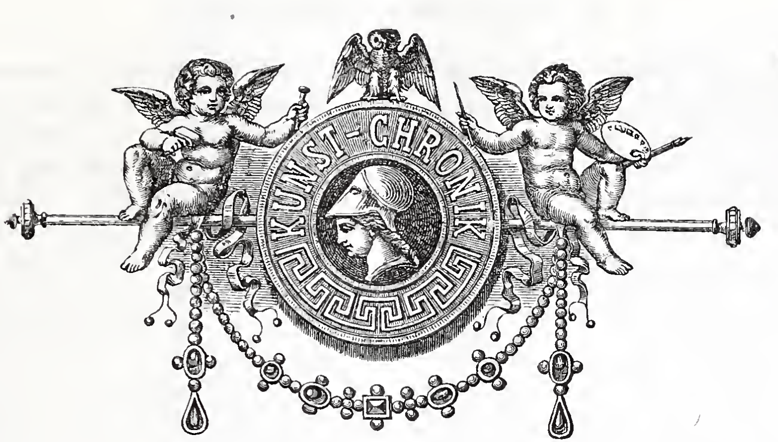
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

27. August



Nr. 46.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

W. Lindenschmit's Venus und Adonis.

Von Veit Valentin.

So erfreulich die koloristischen Fortschritte sind, welche anerkanntermaßen die Malerei seit einer Reihe von Jahren gemacht hat, so bedenklich ist es doch, daß auch auf solchen Gebieten dieser Kunst, welche ihrer ganzen Stellung nach in erster Linie einen bedeutsamen Inhalt geben sollen, das Streben, durch koloristische Effekte den Beifall der Beschauer zu erringen, herrschend in den Vordergrund tritt. Ein solches Gebiet ist aber die Historienmalerei. Darf man den, freilich wie es scheint von den bildenden Künstlern noch keineswegs, wohl aber von ästhetischer Seite als giltig anerkannten Satz aufstellen, daß ein Bild durchaus noch nicht zur historischen Malerei zu rechnen sei, wenn es irgend einen wirklich vorgekommenen oder als wirklich geschehen angenommenen Augenblick aus dem Leben einer historisch bedeutenden Persönlichkeit darstelle, sondern erst dann, wenn dieser Augenblick einen Höhepunkt innerhalb der historischen Entwickelung enthalte, der einen bedeutsamen Rückblick auf das Werden und Wachsen dieses Momentes, und einen ebensolchen Vorausblick in die inhaltsschweren Folgen der zur Entscheidung gediehenen Einzelhandlung gestattet, so ist damit auch die Nothwendigkeit eines über das bloße Interesse an der augenblicklichen Lage hinausgehenden Inhaltes anerkannt. Kommt zu einem solchen eine bedeutende koloristische Fähigkeit hinzu, so wird sie sicher willkommen geheißen werden. Stellt sich diese jedoch derart in die erste Linie, daß die Bedeutsamkeit des Inhaltes zurücktritt oder sogar positiv Einbuße erleidet, damit nur die koloristische Tendenz zum vollen Ausdruck gelange, so ist dies entschieden ein Abweg, vor dem gewarnt werden muß, um so mehr als die Richtung unserer Zeit auf diesen Abweg hinzulenken scheint.

Zu diesen Bemerkungen veranlaßt uns das kürzlich im Frankfurter Kunstverein zur Ausstellung gebrachte große Bild W. Lindenschmit's: Venus und Adonis. Es trägt in so hervorragender Weise jenen Charakter einer bedeutenden koloristischen Leistung bei Vernachlässigung eines bedeutsamen Inhaltes, daß man es wohl als Typus einer ganzen Richtung innerhalb der modernen Malerei betrachten darf. Zugleich aber wird es gestattet sein, die Bilder mythologischen Inhaltes, besonders wenn dieser der uns von Jugend auf durch Schule, Dichtung und bildende Kunst so innig vertrauten Geschichte der hellenischen Götter entnommen ist, zu der historischen Kunst zu rechnen. Liegt doch der Unterschied nicht in dem Wesen des Dargestellten, welches in beiden Fällen die Entwickelung eines Menschengeschickes von typischer Bedeutung ist, sondern nur in dem Grade der Wahrscheinlichkeit, welchen wir aus mehr oder weniger stichhaltigen Gründen dem dargestellten Geschehenen beizumessen geneigt sind. Hat nur das Ereigniß für das Einzelleben eine solche Bedeutung, daß wir ihm einen allgemeingiltigen Inhalt zuerkennen müssen, auch wenn die zufälligen äußeren Umstände andere werden, greift es dadurch weit über die Bedeutung des Einzelereignisses hinaus und wächst heran zu einem Ereigniß des Menschen überhaupt, so kann uns wenig daran liegen, ob das Ereigniß zu denken ist als ein wirklich geschehenes oder als eines, welches wenigstens wirklich hätte geschehen können, oder gar als ein solches, von dessen Voraus-

setzungen schon wir uns deutlich bewußt sind, daß sie in das Reich der Phantasie, in das Gebiet der Fabel gehören. Ist dies aber so, dann müssen wir auch an ein Bild mythologischen Inhaltes die Anforderungen machen, welche wir einem historischen Bilde gegenüber erheben.

Der Kern der Lindenschmit'schen Komposition hebt sich von einem Hintergrunde ab, welcher uns rechts mächtige Bäume zeigt, die wir uns etwa als den Rand eines Waldes denken können, links flaches Feld, das sich in die Ferne ausdehnt und von einem Bergzuge abgeschlossen wird. Am Himmel lasten düstere Wolken, unter welchen der letzte Schimmer des sinkenden Tages hervorbricht, um seinen Glanz der düstern Scene im Vordergrunde zu leihen. Dort liegt lang ausgestreckt nach rechts hin der todte Adonis, neben ihm der gebrochene Speer und die Blutlachen, die uns der Künstler nicht erspart, während er die Todeswunde selbst mit dem dunkelblauen Gewande des Jägers bedeckt. Ganz im Mittelpunkt des Bildes sinkt Venus todesmatt zusammen. Sie hatte sich zu dem schrecklichen Schauspiel niedergebeugt, welches der todte Geliebte ihr darbot; da ergriff sie — und wir begreifen das diesem Leichnam gegenüber sehr wohl — furchtbares Entsetzen, die Sinne schwinden ihr, die linke Hand greift nach dem zurücksinkenden Haupte in die rothblonden Locken des herabwallenden Haares, der rechte Arm ist schlaff herabgesunken und hängt leblos da, das Armband ist vom Oberarm bis zum Handgelenk herabgeglitten, was uns nachfühlen läßt, wie heftig der Schlag war, der die Göttin getroffen hat; sie selbst sinkt in die Arme ihrer Begleiterinnen zurück, welche die schöne Last auffangen und sie sorglich stützen. Ihr weißes Untergewand und der gelbe Mantel sind von der heftigen Erschütterung gefallen und übergeben den schönheitsstrahlenden Körper der Göttin unverhüllt der Bewunderung des Beschauers. Und in der That, er verdient sie in hohem Maße. Ist doch das ganze Bild darauf hin komponirt, daß dieser Körper wie ein leuchtender Stern aus dunkler Umgebung sich abhebe und die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehe. Durch einen merkwürdigen, äußerst wohlthuenden Farbenrhythmus gelingt es dem Meister, das Auge von rechts und links gleichmäßig durch im Ganzen immer heller werdende Töne gleichsam aufsteigen zu lassen, bis im Centrum der höchste Glanz erklommen wird, der gerade dadurch so bedeutend hervortritt, daß die übrigen Töne möglichst düster gehalten sind. So steht nach rechts hin eine Frau in Grün, dann ein Mann in Grau mit so braunem Körper wie ihn nur die südlichste Sonne in Europa erzeugen kann. Dazwischen der leichenfahle Körper des Adonis mit dem blauen Tuche, dahinter die düsteren Bäume, das etwas heller gehaltene Gewand der einen Begleiterin, und ebenso stuft es sich nach der andern Seite hin wieder ab, wiederum durch das Gewand der andern Begleiterin, den gelblichen Boden, den düstern Hintergrund bis zu den linkshin die Scene begrenzenden Hunden, von welchen der eine braun, der andere grau ist. So wird dem Auge, es mag sich hinwenden, wohin es wolle, durch die Farbentöne die Richtung nach dem Centrum aufgezwungen, so daß es immer wieder zu diesem zurückkehrt und stets auf's Neue dessen überwältigenden Glanz empfinden muß. Und als ob so deutlich als möglich die sinneblendende Schönheit des Frauenkörpers als das eigentliche Ziel der Darstellung bezeichnet werden sollte, läßt der Künstler einen Schatten über die Gruppe fallen, der gerade die Köpfe, die Träger des geistigen und des gemüthlichen Ausdrucks trifft, so daß bei der Venus das volle Licht den Körper vom Halse abwärts mit blendendem Strome übergießt.

Aber entspricht denn diesem Aufwand künstlerischer Kraft das geistige Leben der Komposition? Geht mit dem Reichthum in Form und Farbe ein ebenbürtiger Inhalt Hand in Hand? Erst wenn uns Auffassung des Gegenstandes und Wahl eines inhaltsschweren Augenblickes der Handlung zur Bejahung dieser Fragen berechtigen, dürfen wir dem Werke den Werth eines historischen Bildes zuerkennen, auf welche Eigenschaft es durch die Wahl des Gegenstandes Anspruch macht. Wir müssen aber jene Fragen entschieden verneinen, und zwar aus folgenden Gründen.

Bei einer figurenreichen Komposition, die sich in so streng geschlossener Weise um ein einziges Centrum gruppirt, darf man wohl verlangen, daß die Grundempfindung, der Grundton der Seite des Gemüthslebens, welche gerade zur Darstellung kommt, je nach der Individualität der Persönlichkeiten in jeder einzelnen derselben nachklingt, wodurch eben ein großer Reichthum an Abstufungen des Gemüthsausdrucks ermöglicht wird. Diese Möglichkeit, dem Bilde eine reiche Fülle gemüthlichen Inhaltes zu geben, hat sich der Künstler selbst abgeschnitten, indem er den einen der beiden zu Trägern der Handlung Bestimmten als bereits todt darstellte, ihn also zwar als einen Gegenstand für unsere Theilnahme benutzt, ihn selbst aber theilnahmlos geben muß. Er ist somit, trotzdem er eine der beiden Hauptpersonen ist, in Bezug auf den geistigen und den seelischen Inhalt eine Null. Die zweite Hauptperson der Handlung, die Göttin, ist aufgefaßt als nicht sowohl von furchtbarem Schmerz über den Verlust des Liebsten, was sie hatte, überwältigt, als vielmehr wie vor dem abschreckenden Anblick der Leiche entsetzt und mit rasch unterliegenden Lebensgeistern matt und schlaff in Ohnmacht sinkend. Dadurch nimmt sich der Künstler die Möglichkeit, den lebendigen, seelenzerreißenden Schmerz zum Ausdruck zu bringen, und ersetzt diesen Schmerz durch einen Zu-

stand, der schon durch den zufälligen Anblick eines Entsetzen erregenden Gegenstandes erfolgen kann, und der uns daher keinen Blick in die Seele des ohnmächtig hinsinkenden Weibes thun läßt. Und nun die übrigen Theilnehmer der Scene! Sie setzen sich aus drei Lebenssphären zusammen. Da sind zunächst die Gefährtinnen der Göttin. Ihr ganzes Interesse geht in der Fürsorge für ihre schöne Gebieterin auf, und als ob der Künstler recht deutlich hätte sagen wollen, wie sie, wohl aus Erfahrung, selbst nicht recht an die Tiefe und die Dauer des Schmerzes der Göttin der Liebe glaubten, wendet sich die Eine dem herbeiflatternden Amor zu, der wie ein tröstender und rettender Genius seiner Mutter zueilt, wobei er in sehr unschöner Weise — und dies ist in formaler Beziehung der, wie es uns scheint, einzig störende Punkt der sonst in dieser Beziehung so harmonischen Komposition — dem Beschauer in eigenthümlicher Wendung einen Körpertheil in voller Ansicht zuwendet, der sonst dem Revers anzugehören pflegt. Was vermag der todte Adonis auf diese Gruppe von Persönlichkeiten für einen Eindruck hervorzubringen als höchstens einen von sehr sekundärer Art? Noch gleichgiltiger aber müssen sich die menschlichen Personen verhalten, die wir uns doch nur als zufällige Zuschauer denken können, die aber in keinerlei Beziehung zu dem Gestorbenen stehen, und von denen man überhaupt nicht wüßte, was sie sollten, wenn sie eben nicht als Träger bestimmter Farbenabstufungen dem Künstler zur Erreichung seiner Farbenklimax nothwendig wären. Eine innere Beziehung zu dem Todten und daher auch die Möglichkeit eines Seelenausdrucks bietet allein die dritte Gruppe der umgebenden Persönlichkeiten dar, und hier hat der Künstler auch nicht verfehlt, die sich ihm wie zufällig darbietende Gelegenheit zu benutzen: ich meine die beiden Hunde des Jägers, die an dem Geschick desselben mehr unmittelbaren und wahren Antheil nehmen als die beiden anderen Gruppen zusammen.

Sodann die Wahl des der fortlaufenden Handlung entnommenen einzelnen Augenblickes. Ist er so inhaltsschwer, daß uns bei jedem neuen Anschauen des Bildes auf's Neue die ganze Wucht eines geschickumwälzenden Geschehens erfaßt und kräftig an unser Herz rührt? Da ist denn wieder die alte Wahrheit zu betonen, daß im Leben und in der Kunst am ergreifendsten der Zustand wirkt, der in sich die Gewißheit einer unabwendbaren erschütternden Entscheidung trägt und dennoch einen Funken von Hoffnung zu gewähren scheint, weil die sicher ausstehende Entscheidung noch nicht gefallen ist. Jeder Zustand aber, der eine Entscheidung in sich trägt, giebt, sei sie auch, welche sie wolle, doch immerhin eine Beruhigung, eine Sammlung des Geistes und der Seele, die nun nicht mehr nach verschiedenen Seiten hin gezogen werden. Indem nun der Künstler den Adonis bereits als todt darstellt, wählt er einen solchen fertigen Zustand, eine unabänderliche Entscheidung, in die man sich nun finden muß und gewiß auch kann, zumal wenn man Venus heißt und als Trostspender den pfeilverfendenden Amor zugetheilt erhält. Wie ganz anders verstanden es doch die Alten, den rechten Moment zu wählen! Mochten auch die Dichter, wie es Ovid thut, erzählen, Venus habe den bereits gestorbenen Adonis aufgefunden: das war eben Sache des Dichters, der in einem ganz anderen Material arbeitet, der uns lang und breit die rührenden Klagen mittheilen kann, in welche die durch keine Zeit beschränkte Venus ausbricht, die vielmehr klagen mag, so lange es dem Dichter gefällt, und der Leser es lesen mag. Aber der bildende Künstler, dem nur ein einziger Augenblick zu Gebote steht, um uns die Seele seiner Gestalten aufzudecken, der bildende Künstler folgt seinem eigenen Gesetz. Er bringt Venus mit dem zum Tode verwundeten Freunde zusammen und wir leben mit ihr Hoffnung und Verzweiflung durch, welche doppelte Seelenstimmung darzustellen dem Maler eine größere und würdigere Aufgabe ist, als eine in Ohnmacht sinkende Frauengestalt neben einem mit allem Grauen des Todes gezeichneten Geliebten. Jenen in der That inhaltschweren Augenblick stellt zum Beispiel das im Hause des Chirurgen zu Pompeji gefundene Wandgemälde dar (Mus. Borb. IV, 17): Adonis ruht verwundet der Göttin im Schooße, zwei klagende Genien und der Hund des Jägers sind das ganze Beiwerk der harmonischen Komposition. Aber freilich, wenn unser Künstler den Adonis noch hätte leben lassen, was hätte aus der Farbenklimax werden sollen, die doch offenbar der Hauptzweck des Bildes ist und in welcher die grausige Todtenfarbe nicht fehlen durfte, um so weniger, als sie mit ein Hauptheil der Basis ist, auf welcher sich der strahlende Körper der Göttin der Schönheit aufbaut. Auch zu Unwahrscheinlichkeiten läßt sich der Künstler durch seinen nächstliegenden Zweck verleiten. Wir haben rühmend hervorgehoben, daß die Hunde des Jägers eine energische Empfindung ausdrücken. Hier aber müssen wir darauf hinweisen, daß die Art ihres Ausdrucks nicht zur Situation paßt. Der Leichnam muß schon lange liegen: der Leib ist bereits tief eingefallen, die Farbe ist eine so fahle, daß man nicht nur auf mindestens einen Tag, sondern auf mehrere schließen möchte. Die Hunde waren aber vom Anfang des Unglücks bei dem Jäger, und doch wendet sich der eine witternd nach dem Leichnam, als ob er ihn eben zum ersten Male merkte, während der andere in Wehgeheul ausbricht, gleichfalls als ob seine Empfindung eben den ersten Anstoß erhielte. Solche auffällige Vermengung auseinanderliegender Momente sollte doch zu vermeiden sein.

Und so läßt sich das Urtheil über das Bild dahin zusammenfassen: der Künstler hat ein Werk geschaffen,

das in koloristischer Beziehung in hohem Grade Beachtung und Beifall verdient, und das nach dieser Seite hin einen harmonischen Eindruck macht, wenn man von manchen realistischen Derbheiten, jenem ersten Zweck zu Liebe, absehen will; er hat aber diesem koloristischen Zweck den bedeutungsvollen Inhalt in höchst bedenklicher Weise untergeordnet, so daß nach dieser Seite hin eine Befriedigung nicht eintreten kann. Da nun bei einem historischen Bilde diese letztere Seite für seine Beurtheilung in erster Linie von Entscheidung ist, so muß konstatirt werden, daß ein bedeutender Künstler in dem Streben, einer an und für sich höchst erfreulichen Zeitrichtung gerecht zu werden, durch deren einseitige Betonung sich auf einen gefährlichen Abweg hat führen lassen. Wird auf ihm weitergegangen, so ist der Historienmalerei kein günstiges Prognostikon zu stellen. Sie mit Gehalt durch die Wahl des wirklich inhaltschwersten und entscheidenden Momentes einer Handlung anzufüllen, wird ebenso wie die Wahl einer bedeutungsvollen Handlung selbst Sache eines glücklichen Taktes sein, und dieser kann nicht gelehrt werden. Wohl aber läßt er sich ausbilden, wozu freilich mehr als technische Studien gehören, und doch wird der junge Maler vorzugsweise und oft genug ausschließlich zu diesen angehalten, während die Erwerbung humanistischer Bildung dem Privatfleiße überlassen bleibt. Aus dieser aber muß dasjenige Element geschöpft werden, welches ein tieferes Verständniß der Kultur und ihrer Entwicklung, der Bedeutung der einzelnen Thatsachen für den Gang des großen Ganzen zu verleihen vermag, und welches daher gerade für die historische Kunst von entscheidender Bedeutung ist. Je mehr aber ein Historienmaler von dieser Ueberzeugung erfüllt ist, um so mehr wird es ihm gelingen, aller technischen Vortheile sich zu bedienen, ohne sie zum eigentlichen Zwecke der Darstellung werden zu lassen.

Kunstliteratur.

Kleine Schriften von Gustav Friedrich Waagen. Mit einer biographischen Skizze und dem Bildniß des Verfassers. Stuttgart, Verlag von Ebner und Seubert. 1875. 8.

Die umfangreicheren Werke Waagen's sind in den Händen nicht nur seiner Fachgenossen, sondern auch der meisten Kunstfreunde und Sammler. Sie werden stets treue Berather eines Jeden bleiben, der eine Hauptgrundlage für das Studium der älteren Malerei, die Kennerschaft, zu gewinnen sich bemüht, und werden es bleiben, auch wenn man sie nicht überall unanfechtbar finden kann. Aber seine Periegese, die sich an ausgebreitetem Reichthum vielleicht nur von Crowe und Cavalcaselle überboten sieht, ist es nicht allein, die unter den Nachlebenden fortwirken wird; es sind auch seine mehr populären, ästhetisch abgerundeten Aufsätze, womit er gelegentlich einen weiteren Hörer- oder Leserkreis zu fesseln wußte. Sie sind fortzubestehen deßhalb besonders werth, weil sie sich neben der fachmännischen Beherrschung des Stoffes durch eine begeisterte und eben dadurch wieder begeisternde Wärme für die Kunst in ähnlicher Weise hervorthun, wie die liebenswürdigen Schriften eines W. Burger. Eben deßhalb richten sie sich auch nicht nur an die Kunstgelehrten, sondern an die Gesammtheit der Kunstfreunde.

Sieben Abhandlungen werden dem Leser hier geboten, durch A. Woltmann, C. von Lützow und B. Meyer zusammengestellt und mit den nöthigen Nachträgen versehen. Vorangeschickt ist das lebenswahre Bildniß Waagen's, trefflich radirt von J. Klaus, und eine ziemlich ausführliche Biographie des Verfassers aus der Feder Woltmann's, der darin die Anhänglichkeit des Schülers und Freundes mit der Treue des Historikers glücklich zu verbinden gewußt. Was derselben einen auch über ihren speziellen Rahmen hinausgreifenden Werth verleiht, ist die reichliche Bezugnahme auf die amtliche Stellung des Verewigten, wobei sehr interessante, auch für die Zukunft in weiteren analogen Verhältnissen beherzigenswerthe Streiflichter auf die damalige Verwaltung der Berliner Kunstsammlungen fallen.

Mit Ausnahme des ersten und letzten der Aufsätze haben dieselben einzelne interessante Abschnitte aus der Geschichte der älteren Malerei zum Vorwurf. Von ganz besonderem Werthe darunter sind zwei ziemlich ausgeführte Skizzen zu Biographien des Lionardo da Vinci und Rubens. Namentlich die letztere, die späteste und reifste Gabe des ganzen Buches, ist nahezu erschöpfend und könnte eine selbständige kleine Monographie bilden. Wir kennen in der Literatur des In- und Auslandes nichts, was im engen Rahmen ein treffenderes Bild von dem größten Antwerpener Meister gäbe, als dieser übrigens von jeher als meisterhaft anerkannte und bekannte Text zu dem im Jahre 1864 bei G. Schauer in Berlin erschienenen Rubens-Album. Weniger erschöpfend ist der Text zu dem Lionardo-Album, ebenfalls bei Schauer 1862 erschienen. Er konnte dies aber auch, abgesehen von ungenügenden Vorarbeiten, um so weniger sein, als sich Waagen nach Art seiner Aufgabe hauptsächlich nur über die malerischen Leistungen jenes universalen Künstlers zu verbreiten hatte. Von besonderer Liebe und Wärme für ihren Gegenstand getragen sind sodann die kleineren Essays: „Ueber den künstlerischen Bildungsgang Raphael's und seine vornehmsten Werke", „Raphael's Freskomalereien in der Farnesina", und „die Kartons von Raphael". Der letzte der Aufsätze endlich: „Karl Friedrich Schinkel als Mensch und als Künstler" giebt ein überaus anziehendes, von der

verehrungsvollsten Freundschaft für den hohen Sinn und das edle Streben dieses feinsinnigen Geistes gezeichnetes Bild, das namentlich gegen den Schluß von inniger Wehmuth über das so traurige Ende des werthen Mannes sich erfüllt zeigt. Durch seine nahen persönlichen Beziehungen zu demselben war Waagen besonders dazu berufen, seinem Freunde dieses Denkmal zu stiften, das alle Leser nicht nur für den Künstler, sondern ebenso für den Menschen Schinkel einnehmen und begeistern muß.

Die bei der Fülle neuerer, namentlich archivalischer Forschungen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft nöthig gewordenen Nachträge wurden zum ersten der Aufsätze: „Ueber die Stellung, welche der Baukunst, Bildhauerei und Malerei unter den Mitteln menschlicher Bildung zukommt" von B. Meyer, zu Lionardo da Vinci von C. von Lützow, zu allen übrigen aber von A. Woltmann besorgt. Es läßt sich denken, daß in treuer Pietät für das Andenken des heimgegangenen Mitbegründers ihrer Fachwissenschaft die genannten Forscher in Fleiß und Hingebung für das Werk wetteiferten, und so ist denn auch mit geringen Ausnahmen die nicht leichte Aufgabe erschöpfend von ihnen erledigt worden. Der meisten Ergänzungen bedurften die Artikel über Mantegna und Luca Signorelli, über Lionardo und Rubens, der erstere hauptsächlich, weil durch die umfassenden Arbeiten Crowe's und Cavalcaselle's vielfach überholt.

Zum Schluß mögen einige wenige Versehen erwähnt werden, deren Korrektur vielleicht in einer späteren Ausgabe des guten Buches ihren Platz findet. In der ersten Zeile der Anmerkung auf S. 184 ist die Jahreszahl 1520 zu streichen. S. 185 ist Justus van Gent als Schüler Hubert's van Eyck bezeichnet, was doch nur mehr als fraglich, oder höchstens als möglich wird geschehen dürfen.

Bei der Madonna aus dem Hause Tempi von Raffael, besprochen auf S. 189, wissen wir nicht, ob es schon möglich gewesen wäre, des trefflichen, Ende Februars dieses Jahres erschienenen Stiches von J. L. Raab Erwähnung zu thun. S. 222 fehlt zu den Kartons von Raffael der Nachtrag, daß der Teppich mit der Krönung Mariä wieder aufgefunden worden. S. 236 ist 1531 als Todesjahr des Quentin Massys angegeben, während doch das Supplément au catalogue du Musée d'Anvers p. 5 die frühere Angabe dahin berichtigt, daß das Datum desselben 1530 sei. Endlich zu S. 264 wäre vielleicht bei Erwähnung des Jan Brueghel als Freund des Rubens die interessante Publikation: Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti etc. per Giovanni Crivelli, Milano, 1868, anzuziehen gewesen, die uns ausgiebige Belege für dieses liebenswürdige Verhältniß der beiden Künstler giebt.

O. Eisenmann.

Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum zu Nürnberg. Verlag von S. Soldan's Hof-, Buch- und Kunsthandlung, Nürnberg 1875. Zweiter Theil; 84 Tafeln, 2 Bogen Text. 4.

Nun da das Werk mit 164 Tafeln abgeschlossen ist, wird uns erst ein endgiltiges Urtheil darüber ermöglicht, da der beigegebene Text die nöthigen Aufklärungen über Anordnung und Absicht des Ganzen liefert. In prägnanter Kürze sind bei jeder Nummer der Gegenstand der Darstellung, die Entstehungszeit, die Provenienz, das Wasserzeichen des Papiers und eventuell die wichtigste Literatur angegeben, also sämmtliche prinzipiellen Erfordernisse eines guten Kataloges, allerdings ohne jede weitere Ausführung. In den einleitenden Zeilen ist es überdies als Absicht der Publikation ausgesprochen, bezüglich der Holzschneidekunst uns das Ausklingen der älteren Zeit, etwa mit der Schule Wolgemut's und seiner Zeitgenossen vor Augen zu führen. Daher blieben wohl mit Recht die Holzschnitte Dürer's, selbst wenn solche noch in's fünfzehnte Jahrhundert fallen, aus der Reihe der aufzunehmenden ausgeschlossen, weil sie ihrem Wesen nach bereits über jene Grenze hinaus in die Neuzeit gravitiren.

Unter diesem Gesichtspunkte läßt sich auch die bedeutende Anzahl von Tafeln rechtfertigen, welche aus größeren und dazu ziemlich häufigen Büchern, wie Schatzbehalter, Breydenbach, Zainer's Heiligenleben, Brand's Narrenschiff, Schedel's Chronik u. dgl. entnommen sind; es mögen deren wohl über sechzig sein. Dann ist sogar die bloße Anführung, nicht Wiedergabe von etwa fünfzig Holzschnitten als Einzelblätter oder aus Büchern des germanischen Museums am Platze, weil sie zur Vervollständigung des Bildes in jenen Zeitrahmen passend eintreten. Die ganze Sammlung hat somit vorwiegend einen lehrhaften Charakter, weniger im Worte, als im Bilde; jedem Lehrer der Kunstgeschichte werden die Tafeln als ein willkommenes Anschauungs- und Uebungsmaterial zur Unterstützung des Vortrages erscheinen, dem Schüler aber werden die vielen Buchangaben einen Führer durch die Originale und die beschreibende Literatur dieses Faches bilden.

Diesem Zwecke kommt die Billigkeit des Werkes noch besonders entgegen, welche einer Anstalt selbst die Anschaffung mehrerer Exemplare leicht möglich macht. Bei der Spärlichkeit solcher Anstalten aber und der geringen Zahl von Lernbegierigen im Fache des alten Holzschnittes gebührt der Direktion des germanischen Museums für die Herausgabe und Herrn Soldan für die Uebernahme des Verlages unser Dank.

E. H.

Kunsthistorisches.

* r **Aus Tirol.** Unsere bedeutendsten Künstler sind gegenwärtig mit Aufträgen außerhalb des Landes beschäftigt. A. Plattner hat die Ausmalung der Kirche zu Dornbirn in Vorarlberg übernommen, den Stoff liefert die Legende des heiligen Martin; G. Mader ist mit Vollendung seines Freskencyklus zu Ischl beschäftigt. Neuhauser's Glasmalereianstalt hat Bestellungen von allen Seiten und bemüht sich dieselben kunstgemäß auszuführen, und so ihren Ruf nicht blos zu erhalten, sondern zu erhöhen. — Lassen Sie mich Einiges über ältere Kunst beifügen. Nördlich von Hall am Inn öffnet sich die wilde Schlucht, in der sich das berühmte Salzbergwerk befindet. Auf einem Vorsprung in derselben liegen die Ruinen eines alten Klosters; die Nonnen ließen in den Tagen der Reformation mit den lutherischen Bergknappen davon. Völlig erhalten ist das Kirchlein, ein Bau aus dem letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts und der Spätgothik angehörig. Schlicht und einfach, überrascht er in dieser Oede; das Innere ist in seiner ursprünglichen Gestalt, weder verputzt noch renovirt. Der gothische Altar mußte freilich einem Werke der Spätrenaissance weichen, wurde jedoch an der rechten Seitenwand aufgestellt. Gemälde und Statuen sind durchweg handwerksmäßig im Stil der oberdeutschen Schule, das Ganze dürfte wohl zu Innsbruck verfertigt sein, wo damals eine rege Kunstthätigkeit, wenn auch nicht von Meistern ersten Ranges, herrschte. Es ist ein Flügelaltar; etwa ein drittel lebensgroß steht in der Mitte die Madonna mit dem Kinde auf dem Arm zwischen der heiligen Barbara und Katharina. In der Predelle sehen wir Maria und Joseph vor dem Kinde knieend, dahinter schweben zwei Engel. Die Flügel sind innerhalb mit Scenen aus dem Leben Mariä bemalt: Verkündigung, Heimsuchung, drei Könige, Tod der heiligen Jungfrau; auswendig sehen wir auf jedem je zwei Heilige übereinander: Sebastian in fast weiblicher Tracht und am Pfeile kenntlich, Wolfgang, Agnes, Johannes der Täufer, sehr mittelmäßige Gemälde. An der linken Wand der Kirche hängt das Oelbild einer halb lebensgroßen Madonna mit dem nackten Kind auf dem Arme. Ebenfalls oberdeutsche Schule, ohne Kunstwerth. Hinter dem Altar sieht man in Wasserfarben auf Leinwand das Bild der Stifterin; die Zeichnung ist kräftig, die Farben hat das Mauersalz stark angegriffen. In einem Schranke werden alte Meßkleider bewahrt, darunter ein grünes aus Wolle mit einem Kreuze auf dem Rücken. Es dürfte eine Arbeit der Nonnen sein. Hier sucht und sieht diese immerhin für die Kunstgeschichte Tirols beachtenswerthen Arbeiten Niemand. Es wäre vielleicht wohlgethan, wenn der hohe Klerus, welchem das Patronat zusteht, diese Gegenstände dem Museum zu Innsbruck überweisen möchte.

Preisbewerbungen.

An der Berliner Akademie wurde am 3. August der Staatspreis für das Fach der Architektur, bestehend in einem Stipendium zu einer Studienreise in's Ausland, im Betrage von 4500 Mark, wie der „R.-Anz." mittheilt, dem Architekten Stiller aus Gostyn, Provinz Posen, zuerkannt. Zu der ausgeschriebenen Konkurrenz der Meyerbeer'schen Stiftung für Tonkünstler hat sich kein Bewerber gemeldet. Die Namensliste der prämiirten Schüler der königlichen Akademie der Künste lautet folgendermaßen: I. Schüler des Aktsaals. Den ersten Preis erhielt der Bildhauer Arthur Ringe aus Breslau, einen zweiten Preis Bildhauer Wilhelm Tiemann aus Berlin, desgleichen Maler Oskar Woite aus Obernik. II. Schüler der Kompositionsklasse. a. Für Ausführung eines Kartons eigener Erfindung: Maler Friedrich Wittig aus Münden; Maler Ernst Fischer aus Cörlin. b. Für die besten Entwürfe eigener Erfindung: Bildhauer Franz Grube aus Grevesmühlen, Bildhauer Adolph Schneider aus Stettin. III. Schüler der Malklasse: Maler Karl Wendling aus Weilburg. IV. Schüler der Modellirklasse: Bildhauer Albert Bergmeier aus Berlin und Wilhelm Tiemann aus Berlin. Ein Lob erhielt Bildhauer Keiling aus Lauban.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. **Düsseldorf.** Unter den neuen Gemälden in der Ausstellung von Ed. Schulte fesselte kürzlich besonders ein großes Schlachtenbild von Hermann de Boor die Aufmerksamkeit, welches die Erstürmung von Loigny durch hanseatische Infanterie, am 2. Dezember 1870, darstellt. Der junge Künstler, der sich bereits durch eine sehr lebendige „Attaque afrikanischer Jäger" vortheilhaft bekannt machte, ist ein Schüler Camphausen's und hat dies Bild, wie wir hören, im Auftrag seiner Vaterstadt Hamburg gemalt. Dasselbe ist reich an interessanten Einzelheiten und macht im Ganzen eine günstige Wirkung. Vielleicht würde sich diese noch steigern, wenn die Luft minder blau gehalten wäre. Von den Bildnissen haben wir das Porträt einer ältern Dame von Frl. Clara Jäger mit Anerkennung hervorzuheben. Ein überaus liebevolles Eingehen in die charakteristischen Eigenthümlichkeiten, die sich in der Natur finden, und ächt künstlerische Auffassung und Behandlung zeichnen das anspruchslose Bild in hohem Maße aus. J. Scheurenberg bot uns die kleine Wiederholung seines Gemäldes: „Die interessante Lektüre", welches auf der akademischen Ausstellung in Berlin gerechten Beifall erregte und vom deutschen Kaiser angekauft wurde. Dieselbe fesselt uns ebenso wie jene erste Darstellung, da sie deren Vorzüge theilt. Ueber R. Jordan's „Erste Lüge" können wir das Gleiche sagen. Auch sie ist die glückliche Neu-Bearbeitung eines mit Recht geschätzten Bildes und zeigt auf's Neue die jugendliche Frische des alten Meisters. — Bei Bismeyer und Kraus waren letzthin die Entwürfe zu einem neuen Ständehaus für den rheinischen Provinzial-Landtag, welches hier erbaut werden soll, von August Rinklake ausgestellt. Dieselben dürften sich durch ihre schön gegliederten Verhältnisse und imponirende Außenseite ebenso sehr wie durch ihre zweckmäßige innere Einrichtung zur Ausführung empfehlen, und es sollte uns im künstlerischen Interesse um so mehr freuen, wenn sie von den Ständen hierfür bestimmt würden, als unsere Stadt bisher leider wenig monumentale Bauwerke besitzt, die Beachtung verdienen. Von den Gemälden sprach uns namentlich die große Gebirgslandschaft aus dem Brandenberger Thal in Tirol von A. Metzener an, die mit naturalistischer Treue die Erhabenheit der Alpenwelt zur Anschauung brachte, und dabei gediegene Behandlung und kräftige Farbe bekundete. Eine kleine Mondscheinlandschaft von C. Ludwig gefiel durch die Wahrheit der Beleuchtung, würde aber durch solidere Ausführung wesentlich gewonnen haben. Der höchst talentvolle Künstler brachte in letzter Zeit so viele neue Landschaften, daß wir beinahe wünschen, ihn weniger, aber sorgfältiger schaffen zu sehen. Th. von Eckenbrecher stellte mehrere Motive vom Nordcap aus, die recht geschickt gemacht waren, im Ganzen aber mehr ethnologisches als künstlerisches Interesse erweckten.

Vermischte Nachrichten.

* **Zur Michelangelofeier.** Die vom Freien Deutschen Hochstift ausgegangene Anregung hat bereits vielseitig den erfreulichsten Anklang gefunden. Der Gedanke, Deutschland bei dem Feste in Florenz durch eine würdige Abordnung vertreten, und der daran geknüpfte Vorschlag, durch diese einen silbernen Eichenkranz als Huldigung überreichen zu lassen, hat lebhafte Unterstützung erfahren. Akademien und Vereine, sowohl körperschaftlich als auch vertreten durch einzelne Mitglieder, haben ihre Betheiligung zugesagt, und zwar von der Nord- und Ostsee, von Schlesien, Sachsen und Thüringen, aus Süddeutschland und Oesterreich. Das beabsichtigte Weihgeschenk ist ebenfalls gesichert und in voller Ausführung begriffen. Der Ruf der Firma E. Schürmann und Comp., welcher dieselbe übertragen wurde, bürgt dafür, daß trotz der kurzen Frist ein Werk zu Stande kommen wird, welches der deutschen Kunst zur Ehre gereicht. Der von der Hand des Malers Hermann Junker herrührende Entwurf liegt uns in autographischer Nachbildung vor. Das beliebig zu verlängernde Gewinde wird einen wirklich gebundenen, beweglich zusammengefügten Kranz von Eichenzweigen darstellen. Jedem Künstler und Kunstfreunde und jeder Körperschaft steht es frei, sich durch Widmung eines Blattes, durch einen kleineren oder größeren Zweig zu betheiligen. Diese

Betheiligung wird angezeigt durch die Inschrift des Namens auf dem durch das Ganze sich hindurchschlingenden Bande und bei ganzen Zweigen auf den an diesen angebrachten Schleifen. Das Hochstift besorgt auf die ihm zugehende Bestellung hin die Einfügung der gewünschten Stücke und Inschriften. Nach dem Voranschlage übernimmt dasselbe die Einfügung

1) eines Blattes nebst zugehörigem Zweig- und Bandstücke und Namen eines Einzelnen gegen Beitragszusicherung von . . . . Rmk. 10
2) eines kleinen Zweiges und Namen eines Vereines gegen . . . . „ 40
3) eines Hauptzweiges und Namen einer Akademie u. s. w. gegen . . . . „ 150

Für die Ausführbarkeit aller einlaufenden Bestellungen ist gesorgt, indem das Freie Deutsche Hochstift einen genügenden festen Auftrag auf eigne Rechnung ertheilt hat, dessen entsprechende Erweiterung leicht bewerkstelligt werden kann. Das am 31. August zu schließende Werk wird vor der Versendung wenigstens einen Tag lang in Frankfurt öffentlich ausgestellt werden. Ein Lichtbild desselben wird allen Betheiligten demnächst kostenfrei zugesandt werden. Leider sind in dieser Jahreszeit viele Künstler und Kunstfreunde auf Reisen, die Sitzungen und Thätigkeiten der Körperschaften ruhen. Allein wir zweifeln nicht, daß es durch Vermittlung von Freund zu Freund gleichwohl noch Vielen möglich sein wird, ihre Betheiligung rechtzeitig zu erklären; die Beordnung des Geldbeitrages kann später erfolgen. Daß die möglichste Beschleunigung der Erklärungen die würdige Durchführung wesentlich erleichtern würde, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Professor Wolff, bis vor Kurzem Stadtverordneter in Berlin, hat bei seiner bevorstehenden Uebersiedelung nach Weimar diejenigen seiner Modelle, welche sich auf Berlin und die Mark beziehen, dem städtischen Museum geschenkt. Es befinden sich hierunter z. B. das Hülfsmodell für die Bildsäule der Kurfürstin Louise Henriette in Oranienburg, die Büsten und Reliefs verschiedener um die Stadt verdienter Berliner, berühmter Künstler und Gelehrten. Das erwähnte Hülfsmodell ist im Bibliothek-Saal des Berliner Rathhauses zur Ansicht aufgestellt.

Berichtigungen.

Das „Gutachten Eberhard Wächter's über die Boisserée'sche Sammlung", welches ich in der „Kunstchronik" d. J. Sp. 630 ff. nach zwei Handschriften abdrucken ließ, war, wie ich zu meinem Bedauern erst nachträglich erfuhr, schon gedruckt. Es findet sich mit Hinweglassung der kurzen Einleitung in den „Beiträgen aus Württemberg zur neueren deutschen Kunstgeschichte von Prof. D. Ad. Haackh", Stuttgart 1863, S. 382 ff. Ich kann nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit auf das genannte inhaltreiche Quellenwerk hinzuweisen.

Sigmaringen, im August 1875.

Dr. Lehner.

Durch ein der Redaktion dieser Zeitschrift zugegangenes Schreiben aus Weimar werde ich auf einen durch falsche Mittheilungen veranlaßten Irrthum in meinem Aufsatz über die diesjährige schweizerische Kunstausstellung aufmerksam gemacht. Louis Preller ist demnach weder der Sohn noch ein Verwandter des Professors Friedrich Preller in Weimar.

Zürich, den 13. August.

Karl Brun.

Zeitschriften.

Kunst u. Gewerbe. No. 32—34.
Die mechanischen Arbeitsleistungen und das Perpetuum mobile. von Biehringer. (Forts. u. Schluss.) — Die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden.

Gazette des Beaux-Arts. August.
Les arts musulmans; de l'emploi des figures, von H. Lavoix. (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, von A. de Montaiglon. (Schluss. Mit Abbild.) — Jan van Goyen, v. P. Mantz. (Mit Abbild.) — Gavarni, von G. Duplessis. (Mit Abbild.) — Aquarelles, dessins et gravures au salon de 1875, von L. Gonse. — Un paquet de lettres, von C. de Ris.

Kunstkronijk. No. 11. 12.
Uit vele eeuwen, over Kunst. — Ter herinnering aan J. G. Schwartze. (Mit Portr.) — Een stal von Bosboom, von J. Gram. (Mit Abbild.) — J. J. Moerenhout.

Christliches Kunstblatt. Nr. 8.
Die Ludgeri-Kirche zu Norden, der alten Hauptstadt Ostfrieslands, von C. Bühler. (Mit Abbild.) — Ueber den Gesichtsausdruck in der Antike.

Journal des Beaux-arts. No. 15.
Réflexions à propos du salon de Bruxelles.

L'Art. No. 34.
A. L. Barye, von A. Genevay. (Schluss. Mit Abbild.) — Le salon de 1875, XVII, von P. Leroi. (Forts.) — La décoration des édifices publics de Paris. — Le salon de Bruxelles avant l'ouverture.

The Academy. No. 172.
Audsley, The keramic art of Japan I., von Ph. Burty. — Vloten, Nederlands schilderkunst van de 14e tot 18e eeuw, von M. Heaton.

Inserate.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Sebald und Barthel Beham. Zwei Maler der deutschen Renaissance. Von **Adolf Rosenberg**. Mit 25 Holzschnittillustrationen. 1875. gr. 8. broch. 6 Mark.

Geschichte der Plastik. Von Prof. Dr. **W. Lübke**. Zweite stark verm. und verb. Auflage. Mit 360 Holzschn. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde. broch. 19 Mark; eleg. geb. 22 Mark 50 Pf.

Geschichte der Malerei. Von Dr. **Ad. Görling**. 2 Bde. Mit 192 Illustrationen. br. 9 Mark; eleg. geb. 10 Mark 50 Pf.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von Prof. Dr. **C. von Lützow**. Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. gr. Lex.-8. broch. 6 Mark 75 Pf.; geb. mit Goldschn. 9 Mark.

Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel mit Amalia Herzogin zu Sachsen-Weimar, Friedrich II., Herzog zu Sachsen-Gotha, Peter Herzog von Oldenburg, Goethe, Wieland, Blumenbach u. A. m. Herausgegeben von **Friedrich v. Alten**. broch. 4 Mark 50 Pf.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte zur Einführung in das Studium derselben. Von **A. W. Becker**. Dritte von **C. Clauss** besorgte, stark vermehrte Auflage. Drei Abtheilungen (Alterthum, Mittelalter, Neuzeit.) Mit vielen Holzschnitten. 1869. broch. 7 Mark 20 Pf.; eleg. geb. 8 Mark 25 Pf.

Prachtwerke aus dem Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Die Galerie zu Cassel in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von Prof. **W. Unger**. Mit illustrirtem Text von Prof. **Fr. Müller** und Dr. **W. Bode**. gr. 8. Ausgabe auf weissem Papier eleg. geb. 31 Mark 50 Pf.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 45 Mark; Folio-Ausg. auf chines. Papier in Mappe 60 Mark.

Die Galerie zu Braunschweig in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von Prof. **W. Unger**. Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 12 Mark; geb. 15 Mark. Quart-Ausg. auf chines. Papier. br. 18 Mark; geb. mit Goldschnitt 22 Mark 50 Pf. Folio-Ausgabe auf chines. Papier in Mappe 27 Mark.

Sechs Wald-Landschaften. Originalradirungen von **Karl Frommel**. Mit Text. Auf chin. Papier in Folio, in Mappe 7 Mark 50 Pf. Stimmungsvolle Blätter von vorzüglicher Schönheit und malerischer Durchführung, zu dem Besten zählend, was der berühmte Meister mit der Nadel geschaffen.

Soeben ist erschienen:

DEUTSCHE RENAISSANCE.

Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und Kunstgewerbe in Originalaufnahmen von verschiedenen Mitarbeitern unter Redaktion von **A. Ortwein**, Direktor der Gewerbeschule in Graz, herausgegeben.

51. u. 52. Lieferung. (Neue Folge 7. u. 8. Lieferung.)

XXIV. Abth. **Hannover**, herausg. von W. Bubeck. 2 Hefte.

Preis der Lieferung 2 Mk. 40 Pf.

Die früher erschienenen Lieferungen 1—50 sind noch sämmtlich zu haben und durch den Buchhandel zu beziehen.

Leipzig. *E. A. Seemann.*

So eben erschien:

Der
Leipziger Baumeister

Hieronymus Lotter.

Ein Beitrag
zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.

Von

Dr. G. Wustmann.

Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8.
Preis 3 Mark.

Leipzig, Verlag v. **E. A. Seemann.**

Hierzu eine Beilage von C. F. Schmidt's Univ.-Buchhandlung (Friedrich Bull) in Straßburg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

3. September



Nr. 47.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Hermannsdenkmal.

Selten wohl hat sich ein Künstler einer so großartigen und ergreifenden Ovation zu erfreuen gehabt wie der alte Bandel, der Meister des Hermannsdenkmals, an dem Tage, da sein Werk, durch Rede und Gesang geweiht, dem deutschen Volke übergeben wurde, als ein Palladium des neuen einigen Reiches, das Kaiser Wilhelm aufgerichtet. Einem Jeden, der das Glück gehabt, der Festfeier des 16. August in der Nähe beizuwohnen, wird die rührende Scene unvergeßlich bleiben, die den Kulminationspunkt des Tages bildete: der Augenblick, wo der greise Kaiser den nur wenige Jahre jüngeren Meister mit herzlichem Händedruck den Festgenossen vorstellte und des Beifallsrufens kein Ende war. Wenn es auch nicht in erster Linie die Freude an dem vollendeten Kunstwerke als solchem war, die sich bei dieser Scene aussprach, der allgemeine Jubel vielmehr in dem nationalen Gedanken, den das Denkmal versinnlichen soll, seinen Rückhalt hatte, so ist doch nicht zu leugnen, daß der wuchtige Eindruck, den die Schöpfung Bandel's, vorzugsweise vom Festplatze aus gesehen, hervorbringt, auch das Seinige dazu beitrug, der festlichen Stimmung Schwung und Nachhalt zu geben.

An der Figur des Nationalhelden, wie sie der Künstler geschaffen, wird die Kritik freilich nicht ohne Anstände vorübergehen können. Der Kopf hat meines Erachtens einen zu stark herausgekehrten Barbarentypus. Etwas mehr Idealität hätte dem Deutschthum, nach welchem der Künstler strebte, keinen Eintrag gethan. Der Gewandung fehlt es an wirksamer Fülle, sie liegt zu naß und dürftig am Körper, und die Kürze des Unterkleides erinnert in unbehaglicher Weise an das auf Jahrmärkten in Schaubuden übliche Kunstreiterkostüm. Warum Bandel, da er einmal zur römischen Tracht seine Zuflucht genommen, dieselbe nicht zu ihren vollen Rechte kommen ließ, ist unerfindlich. Auch die Stellung der Figur ist nicht ganz geschickt, hat vielmehr etwas Gezwungenes. Der Held lehnt mit dem linken Arme auf einem mächtigen Schild, sodaß das linke Bein naturgemäß das Standbein hätte sein müssen; dagegen ist in Wirklichkeit der rechte Fuß zurück geschoben, der linke aber vorgesetzt, indem er auf die feindlichen Trophäen, Ruthenbündel und Adler, tritt. Diese zweifelhafte Haltung giebt der Figur etwas Tänzelndes und beeinträchtigt den Eindruck der stolzen Würde, die zu erreichen in des Künstlers Absicht lag. Unter solchen Umständen war es kein Unglück, daß das Standbild den Anstandsgesetzen entgegen der Festversammlung den Rücken zuwandte, insofern es sich ihr damit entschieden von der besten Seite präsentirte. So wurde wieder einmal aus der Noth eine Tugend; denn der gegen die offene Landschaft zu nach drei Seiten steil abfallende Kegel der Grotenburg, auf dessen Spitze das Monument sich erhebt, bietet nur auf der sanft geneigten Ebene im Rücken des Denkmals den nöthigen Raum für eine nach Tausenden zählende Menschenmenge.

Der stattlichen Wirkung der Figur sowohl wie auch des Unterbaues gewährt übrigens die Oertlichkeit nicht unwesentlichen Vorschub. Das Denkmal steht am Ende einer breiten Lichtung, die in den Buchenwald gehauen ist, der den ganzen Bergrücken bedeckt. So wird der Blick, von beiden Seiten eingeschlossen durch herrliche Baumkulissen, in gerader Richtung auf das den Gipfel

krönende Monument hingeleitet. Die Form des etwa 90 rh. Fuß hohen Unterbaues, der schon seit nahezu dreißig Jahren fertig war, ist allgemein bekannt. Sie war ursprünglich anders, in Form eines Thurmbaues mit herumgeführter Säulenhalle projektirt. Aber die Rücksicht auf absolute Standfestigkeit der bis zur Spitze des mit gestrecktem Arme erhobenen Schwertes etwas über 90 Fuß hohen Figur, die ursprünglich nur halb so groß angenommen war, und auf die Dauerhaftigkeit des Mauerwerkes veranlaßte den Meister, das Projekt zu ändern. Das Eisengestänge, welches das Skelett der bekanntlich aus einzelnen, in Kupfer getriebenen Theilen zusammengesetzten Statue bildet, mußte, um auch den heftigsten Windstößen Widerstand leisten zu können, mit seinen Ausläufen in ein festes Mauerwerk tief herabgeführt und dort verankert werden. So entstand die absonderliche Form des Unterbaues, die mit dem kreisrunden Grundriß des Sockels und der kuppelartigen Bedachung an die Form römischer Rundtempel erinnert, im Uebrigen aber keine Analogien mit historischen Bauformen bietet, wenn man nicht etwa an das Strebesystem des gothischen Stils denken will. Den Kern des Ganzen bildet ein gewaltiger Cylinder, richtiger Zwanzigeck, dessen Seele eine Wendeltreppe einschließt. Gegen diesen Kernbau lehnen sich, von dem gemeinsamen als Rundgang dienenden Stylobat aufsteigend, massige Strebepfeiler, zehn an der Zahl, mit hohen, nur wenig vortretenden Basen in einfacher Gliederung und mit ebenfalls ganz schlicht gegliederten Kapitälen. Unter einander sind die Strebepfeiler durch spitzbogige Gewölbe verbunden, welche die Plattform mit der in deren Mitte sich erhebenden Kuppel tragen. Auf diese Weise schließen die Pfeiler ebenso viele sich nach innen verengende, schmale Nischen ein, die, von größerer Tiefe als Breite, Kompartimente des Umgangs bilden, der mittels thorartiger Durchbrechungen des Mauerwerks gangbar gemacht ist. Das Bedürfniß, die Wandfläche unter dem als Deckplatte mit geringer Vorladung und noch geringerer Höhenentwickelung behandelten Kranzgesims zu beleben, veranlaßte ohne Zweifel die Bearbeitung der Gewölbekanten in Form von Rundstäben, die über den Scheitelpunkt sich fortsetzen und auf diese Weise wieder größere durch einander geschlungene Spitzbögen bilden. Um die Wirkung dieser Ornamentirung zu verstärken, gab der Künstler sodann der Stirnfläche jedes Pfeilers über dem Kapitäl einen astartigen Auswuchs. Diese Auswüchse endigen unterhalb des Scheitelpunktes der jedesmal vom ersten zum dritten Pfeiler geschlagenen, scheinbar die Plattform tragenden Spitzbögen in weit verladenden Knäufen, die als Kränze von dichten Eichenlaub charakterisirt sind, eine ornamentale Zuthat, die mit dem baulichen Organismus zwar nichts zu thun hat, aber, aus einer gewissen Entfernung gesehen, keine üble Wirkung macht, indem die Vorstellung hervorgerufen wird, als sei eine fortlaufende Laubguirlande hinter den Kreuzungspunkten der Gewölberippen hindurch geflochten. In der Nähe freilich ist die Wirkung plumper, und das naturalistische Detail zeigt sich in ungelöstem Widerspruche mit der sonst durchaus glatten und schlichten Behandlung aller Gliederungen, die nicht so sehr in Anbetracht des Kostenpunktes als in Rücksicht auf die zerstörenden Einflüsse der Feuchtigkeit und des Frostes vorgeschrieben war. Im Ganzen hat der Aufbau gute Verhältnisse, und seine Gesammtform mit ihren runden Linien, ihrem bienenkorbartigen Profil paßt gewiß besser in die landschaftliche Umgebung hinein als die in scharfen Winkeln zusammenstoßenden Vertikal- und Horizontal-Linien, die der Schilling'sche Entwurf des Niederwalddenkmals aufweist.

Ist es nun auch kein Phidias gewesen, der uns in einem Kolossalbildwerke das Symbol der vaterländischen Größe auf dem Osning errichtet hat, so gönnen wir doch dem Meister von Herzen den glänzenden Triumph, der, wenn nicht um der Schönheit des Werkes willen, so doch wegen der Schwierigkeit des Unternehmens, der aufopfernden Mühe und zähen Ausdauer, mit der „der Alte vom Berge" sich der Erfüllung seiner Lebensaufgabe gewidmet, ehrlich und in vollem Maße verdient war.

Von den Kunstschöpfungen, welche der Festfeier selbst ihren Ursprung verdanken, war das von Bandel ausgeführte Bronzereliefbild des Kaisers Wilhelm, welches zum Angedenken in eine der Nischen des Unterbaues eingelassen war, die umfänglichste, die Bandelmedaille mit dem Hermannsdenkmal als Revers, von Brehmer, die beste, und der Bilderbogen, der Scheffel's Varusschlacht in angemessen humoristischer Weise illustrirte, die populärste Leistung.

An den festlichen Dekorationen hatte die bildende Kunst so gut wie gar keinen Theil. Der Versuch, der im Schloßhofe gemacht war, etwas mehr zu leisten, als durch Laubwerk und Kranzgewinde zu erreichen ist, wäre besser unterblieben. Hier hatte die Kunst des 16. Jahrhunderts durch die malerischen Formen des stattlichen Renaissancebaues im Hintergrunde schon vorgesorgt, um einen reizenden Festplatz zu schaffen. Für die Dekoration des Festplatzes auf der Grotenburg hingegen hatte die Natur und der blaue Himmel das Beste gethan, und was noch fehlte an anregender Augenweide, das brachten die Gäste selbst mit in den zahllosen Bannern, Fahnen und Standarten, die, in bunter Mannigfaltigkeit über den weiten Raum verstreut, ein stummer aber sprechender Ausdruck der festlichen Stimmung waren.

Pyrmont im August 1875.

Sn.

Korrespondenz.

Pest, Anfang August 1875.

Ein mehrtägiger Aufenthalt in der schönen ungarischen Hauptstadt bietet mir Anlaß, den Lesern der Zeitschrift über einige Veränderungen im hiesigen Kunstleben, von denen ich Einsicht nehmen konnte, Bericht zu erstatten.

Niemand kann in unsern Tagen diesen für Oesterreichs Geschick politisch so bedeutsam gewordenen Boden betreten, ohne überrascht zu sein von der Wandlung in der äußeren Physiognomie der Stadt, deren von der Natur gebotene Reize sich mehr und mehr in das Prachtgewand moderner großstädtischer Architektur und eines in Glanz und Ueppigkeit dahinrauschenden Lebens hüllen. Ich will nicht untersuchen, wie viel von dieser bezaubernden Prachtentfaltung etwa nur leerer Schein, wie Manches von dem letzten Börsenkrach im Innersten erschüttert ist, und mich auch jeder Wahrsagung über den weiteren Entwickelungsgang der Dinge in Ungarn wohlweislich enthalten. Die Thatsache steht jedenfalls fest und ist an dieser Stelle als eine erfreuliche zu verzeichnen, daß hier aus geringfügigen Anfängen unter mannigfachem Kampf und Mißgeschick in unglaublich kurzer Zeit ein Gemeinwesen voll stolzen Selbstgefühls, eine rührige, handelsthätige, baueifrige Stadt, ein Mittelpunkt auch für die ernste Pflege der Kunst und Wissenschaft sich gebildet hat. Die Stadt, die vor achtzig Jahren kaum 20,000 Einwohner zählte, war 1848 bereits auf 100,000 angewachsen und hat deren gegenwärtig, nach der administrativen Vereinigung mit Ofen, etwa 300,000. An die älteren Vorstädte, Steinbruck einerseits und Altofen andererseits, haben sich als neuere Vororte Kleinpest und Neupest, besonders von Arbeitern bewohnt, angeschlossen. Das Ganze führt jetzt den offiziellen Namen Budapest. — Wer zu Schiff von Norden herabkommt, erblickt heute, bald nachdem die villenbesetzten Ufer der Margaretheninsel passirt sind, die zierlichen Eisenbögen der neuen Donaubrücke, welche als zweite Verbindung zwischen dem nördlichen Theil der Schwesterstädte im Bau begriffen ist. Wie die starke Biegung in der Mitte lehrt, ist sie nicht für den Bahn-, sondern nur für den Wagenverkehr bestimmt, und zwar speziell als Brücke für Lastwagen und das sonstige schwere Fuhrwerk, das dadurch von der Kettenbrücke abgelenkt werden wird. Die französische Gesellschaft, welche das Werk ausführt, scheint sich der Schwierigkeit ihrer Aufgabe, mit dem unvergleichlich edlen Bau der Kettenbrücke zu wetteifern, wohl bewußt gewesen zu sein. Soweit man nach den bereits vollendeten Theilen das Ganze beurtheilen kann, verspricht dasselbe mit seinen schön proportionirten Pfeilern und anmuthig geschwungenen Bögen einen neuen Reiz für den Fluß-Aspekt der Stadt zu bilden. Dieser wird aber vollends in seiner ganzen Schönheit sich zeigen, nachdem auch die großartigen Quaianlagen am beiderseitigen Flußufer fertig sein werden. An der Pester Seite sind die Quais nördlich und südlich vom Akademieplatz bereits in beträchtlicher Länge ausgebaut, und die von Hotels und Kaffeehäusern besetzten Straßen, an denen sich die Landungsplätze der Dampfschiffe hinziehen, bilden (zum Theil gegen den Wagenverkehr abgesperrt) einen beliebten Spaziergang der eleganten Welt. Einen schöneren und belebteren dürfte kaum eine Stadt Europa's aufzuweisen haben! Jetzt hat man nun aber auch an den Ausbau des Quais an der gegenüberliegenden Ofener Seite schon Hand angelegt. Ueber den Landungs- und Stapelplätzen der Schiffe wird sich auch hier eine breite Straße hinziehen, deren Baulichkeiten durch einen Arkadengang miteinander in Verbindung gesetzt werden sollen.

An den künstlerischen Werth der Neubauten, die an diesen beiden Häuserzeilen stehen, darf man keinen zu hohen Maaßstab anlegen. Es dominirt im Allgemeinen der Wiener Zinshausstil mit seinen theils einzeln für sich bestehenden, theils in Gruppen zusammengeordneten Façaden, deren Ecken und Mitteltheile durch thurmartige Risalite ausgezeichnet sind. In Abschlüssen und Details treten hie und da französische Motive hervor. Die Behandlungsweise ist eine übermäßig reiche und derbe; einzelne Interieurs gemahnen mit ihrer an's Barbarische streifenden Pracht an die Nähe des Orients.

Wenn sich die Architektur in diesen Quaianlagen zur Massenhaftigkeit und Uniformität hingedrängt sah, war bei der Anlage der neuen Radialstraße, die vom Centrum der Stadt ostwärts nach dem Stadtwäldchen hinführt, größere Mannigfaltigkeit am Platze, und das Baugesetz schreibt denn auch vor, daß die Häuser an dieser Straße, je weiter sie vom Inneren der Stadt entfernt liegen, desto mehr an Höhe abzunehmen haben. Der geschlossene Zinshausbau macht hier demnach allmählich dem kleineren Familienhause und der gartenumgebenen Villa Platz. Die Radialstraße wird von einem doppelten Boulevard durchschnitten. Der ganze Stadttheil verspricht einer der angenehmsten und schönsten zu werden. An der Radialstraße entstehen soeben das Künstlerhaus und die Zeichenschule. Der nordwärts gelegene Platz der neuen Oper liegt noch wüst und leer.

Die südlichen Stadttheile haben die meisten öffentlichen Gebäude neuen Datums aufzuweisen. Da stoßen wir auf das der Vollendung sich nähernde neue Volkstheater, von Fellner und Hellmer in Wien, im Portikus mit den Büsten der ungarischen Dichter Kisfaludy, Egressy und Gaal geschmückt; dann auf den Neubau der Universitätsbibliothek, mit schönem Vestibül und reich dekorirtem Lesesaal, von Skalnitzky;

ferner auf das leider an enger Gasse gelegene neue Stadthaus, von Steindl, einem Schüler Fr. Schmidt's in Wien, das besonders wegen seiner beiden ganz aus Eisen hergestellten Treppen interessant ist. Der Eisenkonstruktion ist hier mit Glück ein architektonischer Charakter aufgeprägt, ohne dem Material Gewalt anzuthun. Der Guß der Bestandtheile rührt aus den Fabriken von Oettl und Ganz her. Die Wände des Gemeinderathssaales werden mit sechs großen Fresken aus der Geschichte Pest's geschmückt. Eines der stattlichsten Gebäude ist sodann das neue Hauptzollamt am Südende des Donauquais, von Ybl. Es trägt einen durchaus monumentalen Charakter; die Behandlung der im antiken Stil gehaltenen Formen ist edel und maßvoll: ein wohlthuender Gegensatz gegen die vielen barocken und rohen, in schlechten Surrogaten hergestellten Details, die man in den übrigen Pester Neubauten mit in Kauf nehmen muß. Wer sich durch den Anblick der endlosen Steppe, die hier gleich am Rande der Stadt beginnt, von einer weiteren Tour nicht abschrecken läßt, wird eine Viertelstunde vor der Linie noch auf einen sehr beachtenswerthen Neubau stoßen, das Schlachthaus, von den Berliner Architekten van der Hude und Hennicke, mit großartigen, in Sandstein ausgeführten Thiergruppen von Reinhold Begas am Hauptportal. Die letzteren sind werth, einmal speziell betrachtet zu werden, weßhalb ich sie hier vorläufig nur kurz erwähne.

Von den Museen galt mein Besuch diesmal in erster Linie der Landes-Gemäldegalerie. Doch konnte ich wenigstens einen flüchtigen Blick auch auf einzelne, neuerdings reorganisirte Theile des Nationalmuseums werfen. Ich gedenke darunter besonders der gewählten Sammlung von Gypsabgüssen, welche namentlich an Werken altgriechischer Plastik ungewöhnlich reich ist. Gleich beim Eintritt durch die große Säulenhalle des Mittelbaues fällt das Auge auf das schnurrbärtige Antlitz des Königs Maussolos von dessen Grabmal in Halikarnaß; die übrigen Abgüsse sind in ziemlich beschränkten Räumlichkeiten des ersten Stockes aufgestellt. Einen beträchtlichen Zuwachs erhielt die Sammlung bei Gelegenheit der Wiener Weltausstellung. Die ungarische Regierung kaufte damals den gesammten Vorrath des bekannten athenischen Gießers Napoleon Martinelli, welcher in der griechischen Abtheilung ausgestellt war, für das Nationalmuseum an. Außerdem fand ich die neueren Abgüsse Malpieri's, Brucciani's, des Berliner Museums u. a. zahlreich vertreten. Im Verein mit den römischen Antiken ungarischen Fundortes bietet sich dem Studirenden der Archäologie hier ein reiches und wohlgeordnetes Material dar, welches auch bereits einer fleißigen Benutzung sich zu erfreuen hat.

Der freundlichen Intervention des Generalinspektors der k. Museen, Franz v. Pulszky, welchem das Hauptverdienst um die Reorganisation der hiesigen Sammlungen gebührt, verdankte ich die günstige Gelegenheit, den Bildern der Landes-Gemäldegalerie ein eingehenderes Studium widmen zu können. Die Verwaltung der Sammlungen hat mit dem Gemäldeschatz des Landes in den letztverflossenen Monaten eine durchgreifende Veränderung vorgenommen. Früher waren in den Räumen der Akademie nur die Eszterhazy'sche Bildergalerie, Kupferstich- und Handzeichnungensammlung untergebracht. Alle übrigen Gemälde, alte und neue, befanden sich im Nationalmuseum. Jetzt hat man nun eine Trennung der alten und der modernen Meister vorgenommen; letztere, etwa von der Zeit des Raphael Mengs an, blieben im Nationalmuseum, erstere wanderten in das Akademiegebäude und wurden mit der Eszterhazy'schen Sammlung zu der jetzigen Landes-Gemäldegalerie vereinigt. Diese besteht demnach gegenwärtig 1) aus dem früher Eszterhazy'schen Bilderbesitz, 2) aus einer Anzahl von Bildern, welche dem Lande im Jahre 1836 von Ladislaus Pyrker geschenkt wurden, Werken der flandrischen, deutschen und italienischen Schulen, meistens von geringem Werth, 3) aus mehreren Bildern deutschen, holländischen und anderen Ursprungs, welche Kossuth aus dem Kameralgebäude in das Nationalmuseum hatte bringen lassen, und 4) aus der werthvollen Donation des Bischofs von Neusohl Arnold von Ipolyi, besonders reich an Gemälden der alt-sienesischen Schule. In Folge dieses bedeutenden Zuwachses und aus anderen Erwägungen ist eine theilweise Umhängung der Eszterhazy'schen Galerie nöthig geworden. Die Hauptmasse derselben blieb jedoch in den oberen Sälen beisammen; nur in den unteren Zimmern ist sie jetzt mit den übrigen Bestandtheilen der Sammlung gemischt. Die Schulen sind im Wesentlichen getrennt aufgestellt, oder — falls die Räumlichkeit dazu nöthigte — mehrere verwandte Schulen in einem Saal vereinigt, so z. B. die Spanier mit Rubens und van Dyck zusammengeordnet. Das ungünstige Oberlicht ist durch Blenden theilweise verbessert. Viele der früheren falschen Attributionen sind den richtigen gewichen. Kurz, wir empfangen auch hier den Eindruck einer Verwaltung, welche mit Glück und Energie das ihr anvertraute kostbare Gut zu pflegen und zu vermehren weiß.

Wie den Lesern bekannt ist, hat die Wiener „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" eine Publikation der Hauptbilder der Landes-Gemäldegalerie begonnen, welche mir Gelegenheit bieten wird, in anderer Form auf dieselbe zurückzukommen. Hier will ich nur noch auf einzelne Stücke, die in künstlerischer oder kunstgeschichtlicher Beziehung von besonderem Interesse sind, etwas näher eingehen. **C. v. Lützow.**

(Schluß folgt.)

London, August 1875.

Die nunmehr beendigte Kunstsaison ist besonders hinsichtlich der Zahl und des Werthes der unter den Hammer gebrachten Privatsammlungen von Bedeutung gewesen. Ueber einige der wichtigsten haben wir bereits in diesen Blättern berichtet; im Allgemeinen ist die Höhe und Zunahme der namentlich für die Lieblingsmaler der englischen Nation gezahlten Preise zu konstatiren, wie denn auch bemerkt zu werden verdient, daß die begüterte Handelswelt den aus ihren Unternehmungen erzielten reichen Gewinn mit Vorliebe in Kunstwerken anzulegen pflegt. Die Hauptsache ist jedoch die wachsende Macht und Wohlhabenheit der Bilderhändler von Profession; diese haben gegenwärtig den Kunstmarkt fast ganz in ihrer Hand und können nach Belieben die Preise steigern oder herabdrücken und unsere lebenden Maler und Bildhauer fördern oder verderben. Daraus ist ein Uebelstand und eine Tyrannei erwachsen, wie man Aehnliches weder in alter noch neuer Zeit bisher in Europa gekannt hat. Und um so schlimmer ist der daraus entspringende Nachtheil, als diese Bilderhändler der Mehrzahl nach Ignoranten sind und nicht sowohl die Kunst als lediglich ihren Vortheil im Auge haben. Indeß verlautet doch, daß die reichen Kunsthändler in diesem Jahre von Verlusten betroffen worden, weil sie mehr angekauft als sie absetzen können. Ueberdieß haben die jüngsten schweren Fallissements der Handelswelt in London, Manchester und Amerika viele Kunden ruinirt, eine Fatalität, die nicht ohne Rückwirkung auf private und öffentliche Kunstausstellungen bleiben wird.

Der dem Parlamente vorgelegte offizielle Jahresbericht der Nationalgalerie weist die Ausgabe von 10395 £ für den Ankauf von 14 Gemälden aus der Barker Sammlung nach. Als höchste der gezahlten Summen waren 2415 £ angeführt für „die Geburt unsers Herrn", ein unvollendetes Werk Pietro della Francesca's, früher im Besitz der Familie Marini Franceschi von Borgo San Sepolcro, Abkömmlinge des Malers. Gelegentlich dieses Ankaufs erhoben sich mancherlei Streitfragen in den englischen Journalen sowohl bezüglich der hohen Summe, die dafür bezahlt worden, als auch wegen des schadhaften Zustandes des erwähnten Gemäldes. Jedoch die im Unterhause gegebene Erwiederung des Ministerpräsidenten Disraeli, welcher, wie man sagt, darauf gedrungen hat, daß das Gemälde England gesichert werde, lief darauf hinaus, daß der Verkauf öffentlich stattgefunden und die Betheiligung daran Jedermann freigestanden habe, daß die Repräsentanten fremder Galerien zugegen gewesen, und daß dieselben seitens ihrer Regierungen autorisirt gewesen seien, das Gemälde für einen Preis zu erstehen, der demjenigen von der englischen Nation gezahlten nur wenig nachgegeben habe.

Noch möge bemerkt werden, daß eine neuerdings in Italien angestellte Prüfung der vorzüglichsten Werke Francesca's mich berechtigt, in dieser Erwerbung unserer Nationalgalerie eine der bedeutendsten Schöpfungen dieses seltenen Meisters zu erkennen. Eine nicht minder große Summe, nämlich 2152 £ wurde für „Odysseus' Rückkehr zur Penelope", eine Freske von Pinturicchio, auf Leinwand übertragen, gezahlt und 1050 £ für „Mars und Venus" von Botticelli, in Tempera auf Holz gemalt.

Seit einigen Jahren schon hat sich die Nothwendigkeit geltend gemacht, die in der Galerie befindlichen Gemälde, alte wie moderne, mittels einer Glasdecke gegen die zerstörenden Einwirkungen der Londoner Atmosphäre zu schützen; im vorigen Jahre sind weitere 25 Gemälde mit Glas versehen, und die Anzahl der auf diese Weise gesicherten Werke beläuft sich nunmehr auf 540. Während des Kopirens bleibt das betreffende Gemälde unbedeckt. Die Galerie wird nur an zwei Tagen der Woche den Kopisten geöffnet, und nur 140 Kopien sind im Laufe des Jahres angefertigt worden. Die Lieblingsbilder waren „Chapeau de paille" von Rubens, „Zerstörtes Schloß" von Cuyp, „Porträt Andrea del Sarto's von ihm selbst gemalt", und ein „Mädchenkopf" von Greuze. Die Zahl der Besucher belief sich im Durchschnitt auf 4291 täglich. Große Veränderungen werden stattfinden, wenn demnächst die neuen Säle, welche der Vollendung nahe sind, dem Publikum geöffnet werden. Unter den neueren Ankäufen befindet sich das trefflich erhaltene Porträt eines venetianischen Patriziers von dem mailändischen Maler Solario und eine frühe Landschaft von Gainsborough; diese, ein seltenes Stück des Meisters, kostete 1250 £. Die jetzige Regierung unter Disraeli ist bei weitem liberaler in der Bewilligung von Geldmitteln als die vorige unter Gladstone war, die es für ihre Pflicht hielt, möglichst sparsam zu sein.

Die Nationalporträtgalerie macht weniger Fortschritte, als sie in Anbetracht ihres Zweckes verdient, der dahin geht, die Porträts derjenigen Männer und Frauen zu sammeln, die durch staatsmännisches Wirken, Krieg, Wissenschaft, Kunst, Literatur und philantropische Bestrebungen die Geschichte Englands verherrlicht haben. Der 18. Jahresbericht redet einer Vergrößerung des Raumes und einer besseren Aufstellung dringend das Wort.

Einige Londoner Künstler haben sich vereinigt zur Herstellung großer Photographien nach den neun zu Hampton-Court befindlichen berühmten Gemälden Mantegna's, den Triumph Julius Cäsar's darstellend. Diese ohne Rücksicht auf Gewinn, lediglich im Interesse des Fortschrittes der Kunst und zum Nutzen der Künstler angefertigten Photographien werden zum Kostenpreise

verkauft. Es ist sehr zu beklagen, daß die ursprüngliche Malerei in Tempera auf Leinwand theils durch Abblättern des Pigments, theils durch schlecht verstandene Uebermalung verdorben ist. In der That ist die Zerstörung derartig vorgeschritten, daß die offiziellen Kunstpfleger nicht daran denken können, sie anzurühren oder zu restauriren.

Die Arundel Society zeigt eine, durch Lichtdruck hergestellte, kleinere und billigere Ausgabe von Reproduktionen der Bayeuxer Teppiche mit historischen Noten an. Die Gesellschaft setzt ihre Thätigkeit in ausgedehntem Maße fort. Die letzte Jahreseinnahme betrug fast 7000 £.

Zu Personalien übergehend kann ich Ihnen mittheilen, daß Mr. S. C. Hall, seit 36 Jahren Herausgeber des „Art Journal", zu seiner goldenen Hochzeitsfeier eine Ehrengabe im Betrage von ungefähr 1500 £ erhalten hat; ein Theil der Summe ist zum Ankauf einer Jahresrente von 100 £ für Lebzeiten des Ehepaares verwendet worden. Desgleichen ist der Plan einer Ehrengabe für Mr. George Cruikshank, den bedeutendsten unter Englands humoristischen Bücher-Illustratoren im Werke. Mr. Cruikshank wünscht, daß diese Ehrengabe in Form einer Ueberweisung seiner gesammelten Werke an die englische Nation geschehe. Diese belaufen sich auf mehr als 1100 Blätter, welche für 3000 £ verkauft werden dürften. Eine Subskriptionsliste ist bereits im Gange.

Die Royal Akademy hat den Verlust eines Mitgliedes von bedeutendem Talent durch den frühzeitig erfolgten Tod Mr. Frederick Walker's zu beklagen; hoffentlich wird die erledigte Stelle durch Alma Tadema, der jetzt als britischer Unterthan in London wohnt, besetzt. Der wegen Kränklichkeit erfolgte Rücktritt des Präsidenten der Royal Akademy Sir Francis Grant ist lange Zeit besprochen worden. Mr. Frederik Leighton, einstiger Schüler des Prof. Steinle in Frankfurt a. M., wird wahrscheinlich sein Nachfolger werden. Der Vorsitzende und die leitenden Akademiker haben kürzlich in einer Berathung mit der Regierung diejenigen Maßnahmen erörtert, welche geeignet erscheinen, eine angemessene Vertretung der englischen Kunst in den Räumen der für nächstes Jahr projektirten Weltausstellung in Philadelphia zu sichern. **J. Beavington Atkinson.**

Personalnachrichten.

Dem Bildhauer Ernst von Bandel ist aus Anlaß der Vollendung des Hermannsdenkmals von dem Kaiser von Deutschland der Kronenorden 2. Klasse und ein Jahrgehalt von 4000 Mark auf Lebenszeit verliehen.

Vermischte Nachrichten.

* **Die Betheiligung Deutschlands und Oesterreichs an der Michelangelofeier** verspricht eine sehr glänzende zu werden. Die Akademien von Berlin, Düsseldorf und Wien senden Spezialvertreter mit Adressen nach Florenz, und der Künstlerverein „Malkasten" hat beschlossen, in Gemeinschaft mit dem „Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe", sich ebenfalls durch Absendung einer Adresse an dem Feste zu betheiligen. Die Akademien von Dresden, München und Weimar, sowie das Städel'sche Institut in Frankfurt haben Zweige des von dem dortigen Hochstift unternommenen silbernen Ehrenkranzes für sich bestellt. Das Hochstift wird außerdem, wie bei der Shakespearefeier in Stratford upon Avon, im Namen des deutschen Volkes eine Urkunde (in Metallköcher) überreichen lassen, mit Randzeichnung, worin das Goethehaus und das Haus der Buonarroti, mit Beglückwünschung Italiens, Anerkennung des von dort uns zugekommenen Segens der Bildung und Kunst, und mit dem Beschlusse des Hochstifts, zum Danke Michelangelo's Büste im Goethehause aufzustellen.

Die „Academy" veröffentlicht in ihrer letzten Nummer folgendes Festprogramm für die bevorstehende Michelangelofeier in Florenz: Sonntag, den 12. September Einweihungsfest. Die Repräsentanten der Stadt Florenz und ihre ausländischen Gäste versammeln sich in der Kirche von S. Croce, um am Grabe Michelangelo's seinem Genius zu huldigen. Darauf Besuch der Casa Buonarroti und später Einweihung des Denkmals auf dem nach dem Künstler benannten Platze. Montag den 13. September feierliche Einweihung des „David" und Eröffnung der Michelangelo-Ausstellung in der Akademie, Vokal- und Instrumentalkonzert. Dienstag den 14. September. Festliche Zusammenkunft der Mitglieder der Accademia della Crusca e delle Belle Arti im Saale des Senats.

Aus Gratz wird uns geschrieben: „Der Beruf eines Künstlers und eines Lehrers sind wesentlich verschieden. Häufig geht im Lehrfache der Künstler zurück, sehr selten geschieht es, daß er vorwärts schreitet; sein Verdienst wird dann um so größer. An die hier seit Kurzem bestehende Gewerbeschule wurde ein junger Bildhauer, Karl Lacher von Nürnberg als Lehrer für das Modelliren berufen. Er hat als Lehrer seine Aufgabe eminent erfaßt und ein Besuch seiner Modellirschule wird jeden Fachmann in hohem Grade befriedigen. Aber sowie seine Schüler vorwärts gehen, so bleibt er doch im eigenen Fortschritt nicht zurück, und wie er für die Bildung Anderer thätig wirkt, so schafft er auch im eigenen Künstlerberufe unermüdet fort. Es waren schon wiederholt sehr anerkennenswerthe Arbeiten seiner Hand zur Schau ausgestellt. Diesmal ist es jedoch eine größere Aufgabe, die er beendet, und ich möchte die Verehrer der Kunst aufmerksam auf dieselbe machen. Im Saale der Gewerbeschule steht eine Gruppe von zwei Figuren in architektonischer Umrahmung, bestimmt als Grabdenkmal für eine hochgeborene Familie zu dienen. Die Mutter, eingehend durch die dunkle Pforte des Todes, nimmt Abschied vom geliebten Kinde, das seine Mutter nicht verlassen will. Die Figuren haben Lebensgröße, und sollen nach dem Modelle in Marmor ausgeführt werden. Unstreitig ist diese Gruppe die hervorragendste Arbeit, die von Lacher in Gratz zu sehen war. Lobenswerth ist der Ernst der Auffassung und die Strenge der Durchführung, lobenswerth ist vorzüglich die Grazie und edle Haltung der weiblichen Figur, und die sorgsame und genau studirte Durchführung der Details. Es ist sehr viel Schönes in dem ganzen Werke, und es darf mit um so mehr Vergnügen begrüßt werden, als ja gerade die Bildhauerei in ihrer künstlerischen Haltung für diese Stadt fast eine neue Erscheinung ist, als Werke der Plastik in größerem Maßstabe hier nur selten zu Tage gefördert werden, und der Bildner, der mit einer so gelungenen Schöpfung vor uns tritt, jetzt auch ein Unsriger ist."

Berichte vom Kunstmarkt.

Londoner Kunstauktionen.

Der R. H. W. E. Gladstone, früherer Premierminister Englands, brachte in der letzten Saison seine reichhaltigen und mannigfaltigen, im Laufe vieler Jahre gebildeten Kunstsammlungen unter den Hammer. Der Kunstwerth dieser Gegenstände entsprach keineswegs der hohen Stellung des Sammlers, und die dafür erzielten Preise waren zumeist so niedrig, daß sich unschwer erkennen ließ, wie sehr die Händler und das gewöhnliche Publikum gelegentliche Zweifel bezüglich der Vortrefflichkeit der ausgebotenen Stücke hegten. Man meint, daß Mr. Gladstone in Folge seines erregbaren Temperaments und seiner Leichtgläubigkeit das Opfer unzuverlässiger Rathschläge geworden sei; er besaß zu wenig Kenntnisse, um sich eigenem Urtheil überlassen zu können, und glaubte zu unbedingt den Reden Anderer. Jedoch soll er in der Keramik nicht unbewandert sein; ein von ihm s. Z. gehaltener und herausgegebener Vortrag handelt über die bekannte englische Waare, die den Namen Wedgwood führt, und seine ganze auf den Auktionstisch gebrachte Sammlung englischer und fremder Thonwaaren und Porzellane, wenn auch nicht durchweg auserlesen, zeugt von vielen und mannigfaltigem Geschmack. Der Verkauf dieser Thonwaaren erzielte im Ganzen ungefähr 3000 £, eine mäßige Summe in Anbetracht der großen Zahl der Nummern und der hohen Stellung des ehemaligen Premierministers. Folgende Preise mögen hier Platz finden. Eine Wedgwoodvase, Imitation des braunen Achat, kam auf 27 Guineen, ein kleines blau und weißes Medaillon Oliver Cromwell's erzielte 15 Guineen, eine Nymphe und Liebesgötter 70 Guineen, und eine Vase mit Schlangengriffen 85 Guineen. Die als Chelsea bekannten, im Handel stets hochgeschätzten Porzellane erlangten gute Preise. So wurde z. B. ein Schäfer mit Schäferin für 34 £ verkauft, und ein altes Chelsea-Theeservice kam über 400 £; unter den Stücken befanden sich: ein Theetopf, Deckel und Untersatz, die für 81 Guineen weggingen, eine große Schüssel für 54 Guineen, eine Zuckerdose und Deckel für 37 Guineen, ein Milchgießer mit Untersatz für 28 £, drei Kaffee-Ober- und Untertassen für 108 £. Das höchste während des dreitägigen Verkaufs dieser gemischten Sammlung abgegebene Gebot war 450 Guineen und betraf einen in dem Katalog folgendermaßen beschriebenen Regulator: „Nr. 189, Ein schöner Regulator, Stil Louis XV., in schlankem Gehäuse von Rosenholz, verziert mit Lilien, der obere Theil gekrönt mit einer sitzenden Figur Cupido's, das Uhrwerk von Le Roy".

Ferner ist die jetzt beendete Londoner Saison bemerkenswerth wegen des Verkaufs der rühmlichst bekannten „Marlborough-Gemmen", bestehend in einer Sammlung von Kameen und Intaglios, die von George, dem dritten Herzoge v. Marlborough, im vorigen Jahrhundert angelegt wurde. Der Katalog umfaßt nicht weniger als 739 Stücke. Die ganze Sammlung hatte einen dreifachen Ursprung. Zunächst enthielt sie „die durch den berühmten Grafen v. Arundel gegründete Gemmensammlung, der während der unruhvollen Zeiten des ersten Karl v. England einigen Trost in dem Ansammeln von Kunstwerken und Denkmälern des Alterthums fand." Ferner rührt die eine Hälfte sämmtlicher „Marlborough-Gemmen" von dem dritten Herzoge selber her, der dieselbe durch separate in Italien und England gemachte Ankäufe bildete. Der Rest endlich wurde von dem zweiten Grafen v. Beßborough, einem englischen Edelmann von feinem Geschmack angekauft, der in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts während seiner Reisen auf dem europäischen Kontinent diese Gemmen sammelte.

Einhundert der merkwürdigsten Stücke unter den „Marlborough-Gemmen" waren „beschrieben und abgebildet" in „den zwei stattlichen auf Anlaß des dritten Herzogs in den Jahren 1780 und 1791 gedruckten und ausgetheilten Bänden". Die ganze Sammlung ordnet sich nach Zeit und Stil von der griechischen Periode abwärts, durch die römische unter Hadrian und den Antoninen bis zu der Zeit der italienischen Renaissance. Zu den berühmtesten Stücken gehört eine Camée, die den „Hochzeitszug Eros' und Psyche's darstellt". Diese anmuthige Komposition „ist in allen Kunstformen und Stoffen, vielleicht öfter als irgend ein Gegenstand ähnlicher Art reproducirt worden". — Noch möge angeführt werden: „Ein großer schwarzer Sarder, ein Intaglio, links einen Kopf und eine Büste des Antinous mit einem Speer auf der linken Schulter darstellend. Die Arbeit ist prächtig und des Zeitalters Hadrian's würdig". Desgleichen, wahrscheinlich aus derselben Periode stammend, ein Intaglio „Diomedes und Ulysses darstellend, wie sie das Palladium rauben".

Es würde die Grenzen dieser Spalten überschreiten, wollten wir die vielen anderen ausgezeichneten Stücke aufzählen, welche auf dem Auktionstisch ausgeboten wurden.

Natürlicherweise wurde allgemein gewünscht, daß Schätze von so seltenem Werthe und die so lange in England zusammengehalten worden, nicht der Zersplitterung anheimfallen, vielmehr der englischen Nation im British Museum erhalten bleiben möchten.

Jedoch war die Regierung nicht darauf vorbereitet, eine Summe zu bewilligen, die für mehr als den An-

kauf einiger auserlesener Gegenstände hingereicht hätte. Inzwischen ging das Gerücht: es solle der Verkauf en bloc an eine Privatperson stattfinden. Demgemäß erhob sich am Versteigerungstage der Auktionator und sagte, daß Signor Castellani, der ausgezeichnete römische Juwelier und eine der wichtigsten Autoritäten in Bezug auf Intaglio's und Kameen, die ganze Sammlung auf 35,000 £ schätze. Er frage daher an, ob Jemand unter den Anwesenden geneigt sei, ein höheres Gebot abzugeben. Der Kunsthändler Agrew bot sofort 35,000 Guineen, d. i. 36,750 £, und da Niemand Lust bezeigte, diesen zu überbieten, so wurden ihm die gesammten „Marlborough-Gemmen" ohne weiteres zugeschlagen. Es verlautet, daß der Ankauf im Auftrage eines fern von London in der Provinz lebenden vornehmen Engländers erfolgt sei.

J. Beavington Atkinson.

Inserate.

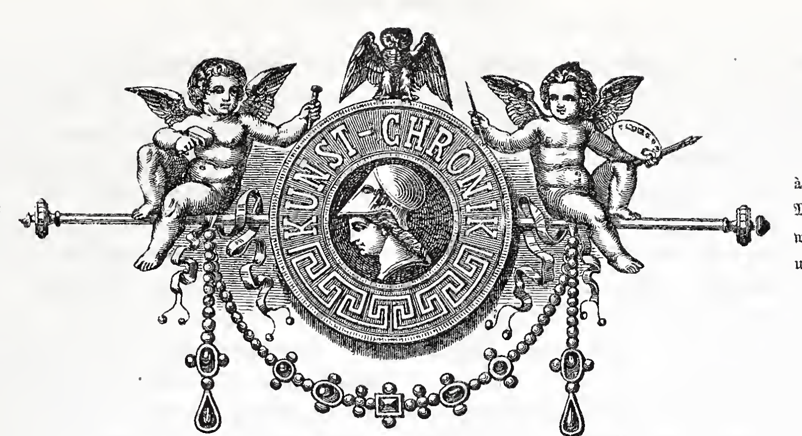
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

10. September



Nr. 48.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Holländische Kunstzustände.

I.

„Hollands Achillesferse" könnte man den Titel eines Aufsatzes von Herrn Viktor de Stuers im „Gids" (1873, No. 11) übersetzen: „Holland op zyn smalst". So nennt man nämlich den Landstrich zwischen Haarlem und der Nordsee, eine Landenge zwischen Nord- und Süd-Holland, neuerdings durchstochen durch den riesigen Nordseekanal, welcher hergestellt wurde, um Amsterdam direkt mit dem Meer zu verbinden und somit einerseits die unzuverlässige, an Sandbänken reiche Zuyderfee und andrerseits den zu langen und längst nicht mehr genügenden nordholländischen Kanal umgehen zu können. „Holland op zyn smalst", Hollands schwache Seite, ist in anderem Sinne das Gebiet der bildenden Künste und deren Pflege.

Daß die Kunst in Holland in unseren Tagen ganz darnieder liegt, im Gegensatz zu ihrer hohen Blüthe zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance, ist bekannt und oft genug schon ausgesprochen worden; das weiß man auch im Lande selbst.

Die Gründe des Verfalles der Künste in Ländern, welche sich ehemals des Ruhmes erfreuten, auf diesen Gebieten allen Völkern voran zu leuchten, können sehr verschiedene sein. Ohne Zweifel können politische Verhältnisse, konfessionelle Parteikämpfe in einem Lande, gewaltige Kriege mit ihren Konsequenzen, der Verarmung des Volkes, die Kunst darnieder drücken; der Kulturhistoriker wird diesen Faktoren am liebsten die Umwandlungen im Leben der Völker zuschreiben, das Versinken von höchster Kulturstufe herab fast bis an die Grenzen der Barbarei.

Die Geschichte liefert uns der Beispiele genug dafür, daß es vor Allem die politischen Ereignisse sind, welche die Umformungen der menschlichen Kultur bewirken. Anders wie der Geschichtschreiber urtheilt der Naturforscher über das Völkerleben. Ihm ist dasselbe ein einfacher Naturprozeß; in einer nothwendigen Degeneration, einer Abnutzung aller geistigen und moralischen Kräfte eines Volkes, in einem Verwesungsprozeß, analog dem Absterben des gealterten menschlichen Körpers findet er die einfache Erklärung für die merkwürdige Erscheinung, daß die Kulturformen in der Welt sich verdrängen, kräftige gesunde Völkerstämme, und seien sie noch so barbarisch in ihren Sitten, die auf höchster Stufe der Ausbildung stehenden, aber schon den Keim des Verfalls in sich tragenden Nationen nach dem einfachen Gesetze des Kampfes um's Dasein besiegen. Manchem Darwinianer ist die Kunst an und für sich schon fast ein Symptom der beginnenden Verweichlichung eines Volkes; er beweist uns aus der alten wie modernen Geschichte die Wahrheit dieses Satzes, er prophezeit den romanischen Nationen, Franzosen wie Italienern, den unvermeidlichen Untergang im Kampfe mit den ihnen an moralischer Kraft überlegenen germanischen Völkerschaften und nimmt unter Umständen auch etwas deutsche Grobheit und Derbheit in Schutz gegen die, auch als Symptom des Rückwärtsgehens aufzufassende, Liebenswürdigkeit, Feinfühligkeit, Gefälligkeit des romanischen Wesens. Und nach demselben Gesetz des Kampfes um's Dasein läßt der Darwinianer in vorausſehendem Scharfblick später die germanischen Völkerstämme durch die Slaven

verdrängt werden, diese dereinst wieder durch andere Völker des Ostens; er sieht jetzt schon die neue Völkerwanderung, die Mongolen und Chinesen im Herzen von Deutschland ihre Weisheitslehren niederschreiben, er sieht im Geiste, wie ein chinesischer Professor aus alten Büchern des 19. Jahrhunderts einmal in Leipzig oder Tübingen nachweist, daß damals schon einzelne klare Köpfe den großen Schritt der Weltgeschichte ahnten; er schwelgt in dem Gedanken, sich selbst für 1000 Jahre hinaus seinen Ruhm gesichert zu haben, seine Zukunfts-Porträtbüste in Agalmatolith.

Die Holländer sind, wenn ich nicht irre, von einem solchen Darwinianer noch nicht darauf hin abgeschätzt worden, ob sie dem aufsteigenden oder absterbenden Ast angehören. Nach dem Verfall der Kunst in diesem Lande zu urtheilen, möchte man das Letztere für das Wahrscheinlichere halten; die nöthige Dosis von Liebenswürdigkeit haben die Holländer, wenn man sie näher kennt, schon, um als Beispiele für das große Naturgesetz angeführt zu werden, das sich an ihnen vollziehen wird. Dahingegen glauben Einige in diesem Volke an die Möglichkeit einer Wiederbelebung der Kunst im Lande — freilich doch wohl irrthümlicher Weise; denn gerade dieses Aufraffen ist ja den Darwinianern erst recht ein Symptom des Verfalls, ein letztes Aufflackern vor dem Verlöschen des Lichtes.

Für einen Fremden ist es stets sehr schwer, die Verhältnisse eines Landes, wie Holland, zu beurtheilen, und die Gründe des Verfalls der Kunst zu erforschen; denn in der Regel kennt er das Land zu wenig. Er unternimmt einige Touristenstreifzüge, etwa nach dem Haag mit seinem Scheveningen, berührt im Fluge allenfalls Haarlem, Leyden und Rotterdam; er begnügt sich mit einigen mehr oder weniger schätzenswerthen aperçus, dem Ertrag seiner Reise; er schreibt einige geistreiche Feuilletonartikel für dies oder jenes Blatt, tadelt in pharisäischem Hochmuth Alles, was hier anders ist als in seinem engeren Vaterlande, und — die öffentliche Meinung über Holland bildet sich nach diesen Reiseskizzen, Reiseeindrücken &c., wie sie zu Dutzenden geschrieben werden. Lesen wir daher lieber das, was ein Holländer über sein Land sagt, so z. B. über die Kunstzustände in Holland die Schriften und Aufsätze des Verfassers von „Holland op zyn smalst". Daß in Holland das Gesammtstreben des Volkes eine wenig ideale Richtung verfolgt, wie so vielfach behauptet wird, das ist, soweit es richtig ist, auch nicht sehr merkwürdig. Man könnte ein berühmtes geflügeltes Wort des deutschen Reichskanzlers in Anwendung auf Holland dahin umändern: Nur ein festgegründetes Land kann sich den Luxus einer auf's Ideale gerichteten Kulturentwickelung gestatten. Und in der That, Holland steht nicht fest, es könnte, größtentheils tiefer liegend als der Meeresspiegel, jeden Augenblick von den Fluthen verschlungen werden, ginge nicht der Sinn der Bevölkerung dahin, mit ruhiger, vorsichtiger und energischer Thätigkeit dem Meere das Land abzustehlen und das gewonnene Gut zu sichern. Treibt die Uebervölkerung den Holländer dazu, neues Land zu gewinnen, so wandert er nicht aus, sondern jagt das Meer aus seinem Bett hinaus, und sei es die Zuydersee, welche jetzt trocken gelegt wird, Holland um etwa das halbe Oldenburg oder Königreich Sachsen zu vergrößern. Dazu sind Kanäle, Dämme, Schleußen riesigsten Maaßstabs nöthig und der Verkehr im Lande erfordert eine Unzahl mächtiger eiserner Brücken. Das Alles kostet ungeheure Summen, trägt aber auch nachweisbaren Nutzen ein. Für Dinge, welche nicht direkten Gewinn bringen, giebt der Holländer nicht gerne viel Geld aus; er denkt in Allem praktisch wie der Engländer, und der Idealismus selbst hat eine praktische Richtung; er äußert sich in seltener Wohlthätigkeit und Gastfreundschaft, er zeigt sich darin, daß man in Holland die Lehrer besser bezahlt, als wir Deutschen es thun, er zeigt sich in sehr vielen vortrefflichen Einrichtungen und Unternehmungen, welche man erst bei längerem Aufenthalt im Lande kennen und würdigen lernt, er zeigt sich aber verhältnißmäßig am wenigsten in der Pflege der Kunst.

In diesem Punkte, daß Hollands Boden nicht fest gegründet ist, möchten wir einen der wesentlichen Gründe des Verfalls der Kunst suchen; und wahrlich, wo es sich zunächst um das wichtigste aller Lebensbedürfnisse, um festen Grund und Boden handelt, wo bei einiger Nachlässigkeit jeden Augenblick die Naturgewalten — man denke an den Dammbruch von 1421, welcher 72 Dörfer und 100,000 Menschenleben über Nacht vertilgte — über das Volk hereinbrechen können, ist es da zu verwundern, wenn die Kunst als ein Luxus oder doch als in zweiter Linie stehend betrachtet wird?

Wenn wir indessen einerseits die Vernachlässigung der Kunst in Holland erklärlich und sogar bis zu einem gewissen Grade entschuldbar fanden, stimmen wir doch vollständig dem ächten Patrioten bei, welcher seinen Landsleuten ehrlich und offen den Spiegel vor's Gesicht hält und ihnen die Verwahrlosung der Kunst als eine Schmach und Schande anrechnet.

Anknüpfend an eine Kammerverhandlung im Jahre 1872, in welcher über Kunst und Wissenschaft hin und hergesprochen wurde, bespricht Herr de Stuers in „Holland op zyn smalst" nach einer Einleitung die folgenden Themata: die Kunstzustände im Allgemeinen; die alten Baudenkmäler, welche mit Wissen und auf Antrag der Regierung zerstört wurden; die Verwahrlosung alter Kunstdenkmäler; die Zustände und schlechte Verwaltung der Museen und Galerien; die Ausfuhr werthvoller Kunstdenkmäler in's Ausland; die schlechte Restaurirung

von Bauwerken; die Staatsunterstützungen für Kunstzwecke; die moderne Architektur. Zum Schlusse folgen einige Vergleiche mit anderen Ländern und Vorschläge zur Besserung der Verhältnisse.

Das Endergebniß der ganzen Untersuchung der Kunstzustände ist das, daß vieles faul sei im Staate Holland, und daß man energisch Hand anlegen müsse, wolle man nicht in den tiefsten Sumpf der Barbarei verfallen.

Dem Aufsatze folgten mehrere andere Essays und Broschüren desselben Verfassers, in welchen immer und immer wieder das nämliche Thema besprochen wird: Verwahrlosung der Kunst, Vernachlässigung der künstlerischen Ausbildung des Volkes. „Iteretur decoctum" (Gids, 1874, No. 11), „Het monument van Haarlem", „Da capo" (s'Gravenhage 1875) sind die Titel dieser Schriften, und wir fügen zur Orientirung hinzu, daß Herr de Stuers sich bald eines großen Erfolges seiner Bemühungen zu erfreuen hatte.

Die Schäden der seitherigen Zustände waren zu groß, sie waren mit zu schlagender Kraft in's grellste Licht gesetzt worden, es deckte sie ein Mann auf, welcher nicht nur in Holland als ein wahrer Kunstkenner bekannt ist, sondern auch in höheren Kreisen Einfluß und Geltung hat; die Vorschläge zur Besserung aller gerügten Uebelstände waren zu einsichtsvoll und praktisch gegeben, als daß die Regierung sich gleichgiltig gegen dieses Wort zur rechten Zeit hätte verhalten können.

Der Vorschlag des Herrn de Stuers, ähnlich wie in Belgien eine Kommission zu ernennen, welche der Regierung in allen Kunstangelegenheiten zur Seite steht, fand Beifall, und es wurden durch königlichen Beschluß vom 8. März 1874 die „Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst" ernannt.

Wir in Deutschland dürften nicht nur ein Interesse daran haben, diese neue Schöpfung unserer stammesverwandten Nachbarn näher kennen zu lernen, da wir ja selbst hoffen, bald eine deutsche Reichskommission zur Erforschung und Erhaltung unserer vaterländischen Kunstdenkmäler zu besitzen, sondern auch ein Interesse daran, die Rijksadviseurs zu unterstützen: sind ja doch die Beziehungen beider Länder im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance so enge gewesen, daß auch die deutsche Kunstgeschichte durch die Thätigkeit der Rijksadviseurs um manchen wichtigen Beitrag erweitert werden wird und umgekehrt; sind ja auch wir in der Lage, aus unsern reichen Kunstsammlungen unseren Nachbarn viele werthvolle Mittheilungen zukommen lassen zu können! Sei es mir daher vergönnt, die Kunstzustände in Holland nach den Schriften des Herrn de Stuers und die Institution der Rijksadviseurs nach ihren seitherigen Jahresberichten zu beleuchten.

Man wird, wie ich hoffe, diesen Mittheilungen das Eine gütigst nachsehen, daß sie, die durch eine Zusammenziehung des Inhalts von vier Broschüren entstanden sind, mehr oder weniger aus einer Zusammenstellung einzelner Sätze bestehen, welche, so gut es ging, mit einander verbunden wurden.

Der Salon.

VII.

Die Landschaftsmalerei wurde diesmal etwas in den Hintergrund gedrängt, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß dieser bei den modernen Franzosen so beliebte Kunstzweig im Rückgang begriffen wäre. Vielmehr ziehen die übrigen Zweige schon äußerlich durch ihre imposantere Ausstattung und ihren Farbenglanz die allgemeine Aufmerksamkeit lebhafter an, während die Qualitäten der französischen Landschafterschule mehr geistiger, poetischer Natur sind und weniger auf die große Masse als auf den Kenner wirken. Sie beschäftigt mehr das Gemüth als das Auge. Die Landschaftsmaler sind jetzt vorzugsweise die Dichter unter den Malern, sie berühren die innersten Seiten des Herzens, ohne bedeutende technische Mittel aufzuwenden.

Altmeister Corot hinterließ drei Bilder, die letzten Früchte seiner rührigen Thätigkeit. Sie beweisen, daß der Meister sich bis zum Ende gleich geblieben, man merkt keine Ermattung der Hand, vielleicht nur in einem der Bilder konnte man einen leisen Abgang der früheren Sicherheit bemerken. In der That kostete dieses Bild — eine Allegorie — dem Maler übermenschliche Anstrengungen; ehe er dasselbe bis zur Hälfte beendet hatte, packte ihn die tödtliche Krankheit. Der arme Maler, der kein unterbrochenes Werk hinterlassen wollte, mußte sich von dem Lager zur Staffelei schleppen und konnte nur in seinem glühenden Pflichtgefühle die Qualen vergessen, die dann allerdings, nachdem die Aufregung vorüber war, sich mit doppelter Gewalt geltend machten. Wie kräftig und frisch nehmen sich aber „die Köhler" aus, wie harmoniren diese Naturmenschen prächtig mit der ländlichen Umgebung! Die Herstellung dieser geistigen Harmonie von Landschaft und Staffage ist einer der bedeutendsten Vorzüge von Corot's Kunst. Die Figuren sind bei ihm immer ganz zu Hause in der Natur, in die er sie hineinstellt, seien es nun tanzende Bacchantinnen im heiligen Hain oder einfache Holzfäller im Walde von Fontainebleau.

Carl Daubigny wird mit Recht als einer derjenigen geschätzt, die am meisten Ansprüche auf die Erbschaft Corot's erheben dürfen. Er ist vorzugsweise Marinemaler. Heuer bot er uns eine anmuthige Skizze des Fischerlebens an der normannischen Küste: „Die Austernlese." Er konnte schwerlich einen malerischeren

Punkt am Gestade der Manche wählen als die felsige Gegend um Cherbourg, welche den meisten Pariser gourmets nur dem Namen nach bekannt ist. Kein unbedingtes Lob ist einem andern Bilde Daubigny's zu spenden: „Sonnenuntergang im Schnee;" der Contrast der Farben ist hier viel zu grell; der Schnee, den man einer solchen Strahlenwirkung aussetzen würde, müßte augenblicklich schmelzen.

Im Allgemeinen kann man die Beobachtung machen, daß die französischen Landschaftsmaler immer noch mit Vorliebe ihre Motive aus der Umgegend von Paris nehmen. Der Sonntagswanderer, der nach alter Sitte hier über Weg und Steg dahinschlendert, stieß bei einem Gang durch die Ausstellung auf manchen ihm liebgewordenen Fleck und erinnerte sich vielleicht auch manchmal des aufnehmenden Künstlers, der, die Palette neben sich, den Calabreserhut auf dem Kopf, so sehr in seine Arbeit vertieft war, daß er nicht merkte, wie der Bourgeois, der jetzt sein Bild im Salon kritisirt, ihm damals über die Achseln guckte. Und weshalb sollten die Maler, deren Ateliers in der rue des Martyrs, in der rue de Douai oder in der rue de St. Petersbourg liegen, sich unter anderen Himmelsstrichen ihre Inspiration holen, da sie den Stoff hier so recht vor der Thüre finden können, da der nahe Wald von Fontainebleau ihnen seine Schluchten und Kalkbrüche darbietet, da man sich am Ufer der rauschenden Yerre bei Brunoy mitten in die Schweiz versetzt glaubt, da die Oise sich bald durch sonnverbrannte endlose Ebenen dahinschlängelt, bald wildromantische Waldgegenden durchschäumt? So wie Paris selbst alle erdenklichen Genüsse darbietet, so findet man in der Umgebung der Metropole alles, was der Naturfreund fordern kann, — nur die Gletscher ausgenommen. Das Oise-Departement, berühmt als Lustsitz der Orleans, die einen guten Theil des dortigen Grundes und Bodens besitzen, diente dieses Jahr besonders vielen Landschaftern als Modell. Es hat sich sogar in Montois — einer der bedeutendsten Städte dieses Departements — eine Malerkolonie gebildet, welche keinen Winkel dieser Gegend unentdeckt und unreproducirt lassen zu wollen scheint, ebenso wie kein Stein und Baum im Walde von Fontainebleau von den Künstlern von Marlotte und Barbizon unabgebildet gelassen ist. Uebrigens wurde auch dieses Jahr die Normandie mit ihren schwerbeladenen Aepfelbäumen, ihren fetten Rindern und ihren spitzigen Kirchthürmen von den Landschaftern nicht vergessen, und hie und da tauchte ein Stück flämisches Belgien oder Holland auf, während Schweizer Gegenden und andere Gebirgsansichten sich auffallend vernachlässigt erwiesen. Es fehlt zwar nicht an schweizerischen Ausstellern, aber sie befassen sich lieber mit Genrebildern und anderen Zweigen der Malerei, als mit Wiedergabe der Naturschönheiten, die sie unter den Augen haben.

Charakteristisch ist die Leichtigkeit, mit welcher fremde und insbesondere nordische Künstler sich die Manier der französischen Landschafter aneignen und dadurch gerechte Erfolge erringen. An der Spitze derselben stehen ein Schwede, Wahlberg und ein Russe, von Alheim. Ersterer behandelte zwei sehr dankbare Stoffe, das herrliche Panorama der Einfahrt von Stockholm und „eine Polarnacht auf der See" von überaus großem Effekt, der russische Künstler dagegen sucht fern von den Schneefeldern seiner Heimat seine Motive und findet sie in dem üppigen Paradiese der Provence. Die Umgegend von Cannes hat offenbar auf das Gemüth des Malers jenen Eindruck hervorgerufen, den man dem Besitze des Langentbehrten verdankt. Wie jeder Bewohner des Nordens, der diesen anmuthigen Winkel unseres Planeten betritt, wurde der Maler gewiß beim ersten Anblick zur Bewunderung hingerissen. Sein Bild enthält diesen Enthusiasmus der ersten Stunde.

Das Dorf im Artois von E. Breton nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, erregt aber nicht jenem Grad von Bewunderung, den ein Künstler hors concours beanspruchen dürfte. Héreau präsentirt uns eine Abtheilung ländlicher Reiterei von der Kehrseite, Pferde und Esel in Schlachtreihe aufgestellt, jedes Thier in verschiedener Stellung. Die Pferde kräftig und muskulös, die Esel ihrem traurigen Lebensberuf entsprechend kümmerlich genährt. Stolz und unwirsch benehmen sich die Rosse, welche Otto von Thoren durch seine Pferdediebe auf der Puszta rauben läßt. Daß die Diebe jene halb abenteuerlich-romantische, halb bäurische Physiognomie haben, welche den ungarischen Pusztenbewohnern eigen ist, wird man bei einem Künstler, der die Landsleute Rosza Szandor's an Ort und Stelle gewissenhaft studirt hat, voraussetzen. Wie friedlich, behaglich und respekteinflößend nehmen sich dagegen die Schafe aus, welche derselbe Künstler uns vorführt; selbst der Hirt in seinem Pelz, die Pfeife im Mund, hat bei aller Rauhheit der Züge einen sanfteren Charakter; wild und höchst ungemüthlich dagegen blicken die Hunde drein mit ihren gewaltigen Zackenzähnen.

Ein Gegenstück dazu von großer Wirkung ist Rousseau's Darstellung der bekannten Fabel vom Wolf und Schaf. Die Begegnung findet an dem bewußten Bächlein statt, das Lämmchen thut sehr fromm und der Wolf zeigt Verständniß für die Maxime „la raison du plus fort est toujours la meilleure."

Doch es wird Zeit, die Abtheilung der Malerei zu verlassen. Begeben wir uns die Treppe hinab, in den bedeckten Gartenraum, wo die Statuen, die Büsten und andere dem Meißel zu verdankenden Arbeiten ausge-

stellt sind. Die geschmackvolle Disposition dieses Raumes ist wohl einiger Aufmerksamkeit werth. Wir befinden uns in einem Garten, den die hohe krystallene Wölbung in ein Treibhaus verwandelt; die Beete sind mit den seltensten exotischen Gewächsen bepflanzt; dazwischen springen lustig die Strahlen von etwa zwölf Fontainen empor und verbreiten eine angenehme Kühle. Für das leibliche Wohl sorgt — freilich keineswegs billig — das Buffet eines Restaurants. In Deutschland oder Italien dürfte an einem solchen Orte, wo sich stets die beste Gesellschaft zusammenfindet, eine Musikbande nicht fehlen: hier aber hört man keinen andern Laut als das Geflüster des leise ausgehauchten „bonjour“ nebst dem Gesange von Hunderten kleiner Vögel, die da frei herumfliegen. In diesem Garten nun, symmetrisch und wohlgefällig angeordnet, stehen alle Statuen und Statuetten herum; man sollte glauben, sie seien nur zur Zierde da und nicht um von Kritikern scharf auf's Korn genommen zu werden. **Paul d'Abrest.**

Das deutsche Gewerbemuseum.

(Auszug aus dem Jahresberichte für 1874.)

Die allgemeinen Verhältnisse des Museums haben während des Jahres 1874 keine Veränderung erfahren. Die Beziehungen zu der Königl. Staatsregierung und zu den städtischen Behörden, das Lokal, die Haupteinkünfte des Museums sind dieselben geblieben, und zugleich hat sich das Institut der fortdauernden Fürsorge des Handelsministers, wie der Förderung seiner Gönner zu erfreuen gehabt.

Die wichtigste Bedingung einer gedeihlichen Entwickelung und Wirksamkeit des Museums: die Erlangung eines eigenen Gebäudes, schien freilich im verflossenen Jahre ihrer Erfüllung eher ferner als näher gerückt.

Durch die im Abgeordnetenhause während des Monats März d. J. stattgehabten Verhandlungen und in Folge der lebhaften Fürsprache, welche bei denselben die Interessen des Museums seitens der Vertreter der Stadt Berlin, sowie seitens verschiedener Freunde und Mitglieder des Instituts gefunden haben, ist die Angelegenheit zur Zeit in ein neues Stadium getreten, und es ist begründete Hoffnung vorhanden, daß noch im Laufe dieses Jahres zum Beginn des Baues geschritten werden wird.

In ähnlich günstiger Weise geht eine andere, für das Gedeihen des Museums gleich wichtige Angelegenheit ihrer baldigen Erledigung entgegen.

Die königl. Kunstkammer enthält, wie bekannt, ebenso zahlreiche wie ausgezeichnete Musterstücke aller Arten kunstgewerblicher Arbeiten, und es stand zu befürchten, daß das Bestehen dieser Sammlung neben dem Gewerbemuseum das Interesse und die Wirksamkeit desselben in bedenklicher Weise beeinträchtigen und auf die Dauer zugleich die Mittel schmälern werde, die zur Vermehrung der Sammlungen des Museums herangezogen werden konnten.

Es wurde deshalb die im Januar 1874 eingegangene Mittheilung des Herrn Handelsministers, daß durch allerhöchste Kabinetsordre vom 20. Dezember 1873 die Ermächtigung zur Ueberweisung der kunstgewerblichen Theile der königl. Kunstkammer an das deutsche Gewerbemuseum ertheilt sei, vom Vorstande mit freudigem Dank entgegengenommen. Wenn nach den näheren Verhandlungen mit der Generalverwaltung der königl. Museen über die angemessene Theilung der Kunstkammer auch die historisch und archäologisch wichtigen und die rein künstlerischen Arbeiten zurückbleiben, so wird dem Gewerbemuseum doch ein so reicher Schatz von Holzschnitzarbeiten, Gläsern, Majoliken, Emaillen, Schmiedearbeiten u. s. w. zugeführt, daß seine Sammlung, vervollständigt durch diesen Zuwachs, mit einem Schlage in die erste Reihe ähnlicher Institute eintritt und ihrer Aufgabe für die Förderung des deutschen Kunstgewerbes künftig nach jeder Richtung hin genügen kann.

Die Anzahl der ständigen Mitglieder des Museums hat sich in den Jahren 1869 bis Ende 1873 von 108 auf 117 erhöht, die der Jahresmitglieder dagegen in demselben Zeitraume von 304 auf 259 vermindert, ein Ausfall, welcher jedoch durch zahlreiche Beitritte im Jahre 1874 mehr als ausgeglichen wurde.

Der Vorstand bestand bis zur diesjährigen Generalversammlung aus den Herren: Herzog v. Ratibor, Vorsitzender; — Ministerialdirektor Dr. Jacobi, 1. Stellvertreter; — Professor und Direktor der königl. Kunstschule M. Gropius, 2. Stellvertreter; — Stadtrichter L. Lehfeldt, Schriftführer; — Fabrikbesitzer S. Elster; — Historienmaler A. Ewald; — Fabrikbesitzer J. G. Halske; — Historienmaler A. v. Heyden; — Geh. Kommerzienrath Dr. Kunheim; — Kommerzienrath P. March, Charlottenburg; — Geh. Kommerzienrath und Generalkonsul L. Ravené; — Geh. Regierungsrath und Direktor der königl. Gewerbe-Akademie Reuleaux; — Bildhauer Sußmann-Hellborn; — Kommerzienrath Fr. Vollgold; — Wirklicher Geh. Rath Wehrmann; — Fabrikbesitzer Dr. Max Weigert, — und als Vertreter der Friedrich-Wilhelm-Stiftung der Stadt Berlin die Herren: Oberbürgermeister Hobrecht, Stadtverordneten-Vorsteher Dr. Straßmann, Stadtschulrath Professor Dr. Hofmann.

Die Leitung des Museums bestand im Jahre 1874 aus den Herren: E. Grunow, 1. Direktor; — Dr. J. Lessing, Direktor der Sammlung; — Historienmaler E. Ewald, Direktor der Unterrichtsanstalt.

Der Gesammtbestand der Sammlung betrug am Schlusse des Jahres 1874 ca. 11,670 Stück. Hiezu kommt noch: eine große Reihe von Doubletten, bestimmt für Wanderausstellungen und Unterrichtszwecke, sowie zum Austausch und zur Abgabe an Provinzial-Sammlungen.

Daneben geht ein wechselnder Bestand entliehener Gegenstände (Leihgaben), der bei der immer zunehmenden Vollständigkeit der eigenen Sammlungen zwar an Bedeutung verliert, jedoch durch besonders seltene und werthvolle Stücke von großer Wichtigkeit sein kann.

(Fortsetzung folgt.)

Nekrologe.

B. **Karl Albert Krüger**, königlich preußischer Geheimer Regierungs- und Baurath und Mitglied des Kuratoriums der königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf, ist auf der Rückreise aus dem Seebad Norderney am 19. Juli d. J. in Wesel gestorben. Die bedeutenden Bauwerke, die er während seiner amtlichen Stellung im Düsseldorfer Regierungsbezirk auszuführen hatte, und seine mannigfachen Beziehungen zu den künstlerischen Verhältnissen Düsseldorfs, namentlich soweit sie die Akademie betreffen, lassen es nicht ungerechtfertigt erscheinen, ihm auch in diesen Blättern einige Worte ehrender Erinnerung zu widmen. — Krüger wurde geboren den 23. Februar 1803 in Potsdam, wo sein Vater Oberhofbaurath war. Seine Ausbildung erhielt er auf der Bau-Akademie in Berlin und restaurirte dort sodann unter Leitung des Geh. Ober-Bauraths Moser die Werder'sche Kirche. Im häufigen Verkehr mit der Familie Schinkel's hatte Krüger das Glück, diesem bedeutenden Manne näher zu treten, was auf seine ganze Entwicklung nicht ohne die vortheilhafteste Einwirkung blieb. Nach zurückgelegtem Staatsexamen ging er im Sommer 1826 an die Merseburger Regierung, um sich prattisch im Wasser- und Wegebau auszubilden und baute einige Jahre an der Muldenbrücke in Eilenburg. 1828 wurde er nach Erfurt versetzt, wo er eine Bau-Inspektion verwaltete, bis er 1831 als königl. Wegebaumeister nach Oppeln in Oberschlesien kam. Drei Jahre später zum Bau-Inspektor daselbst ernannt, führte er achtzehn Jahre in dieser Stellung ein thatenreiches, aber mühevolles Leben. Mit seiner Beförderung zum Regierungs- und Baurath in Düsseldorf, die 1852 erfolgte, beginnt für Krüger eine überaus vielseitige und erfolgreiche Thätigkeit. Er leitete den großartigen Restaurationsbau des alten Doms in Xanten, der zwölf Jahre in Anspruch nahm, und führte die Neubauten der großen Postgebäude in Crefeld, Gladbach und Düsseldorf und die Landgerichtsgebäude in Düsseldorf, Essen und Wesel aus, denen sich die Ausbauten des Gymnasiums in Kempen, verschiedener kleiner Kirchen und des Flügels des Akademiegebäudes in Düsseldorf, der für das Museum der Gypsabgüsse und die Landesbibliothek bestimmt war, so wie verschiedene Restaurationsarbeiten im Schlosse zu Sigmaringen, anschlossen. Als Mitglied des Kuratoriums der Düsseldorfer Akademie war er gleichzeitig fortwährend bestrebt, deren Interessen zu fördern und zu vertreten, und auch als ausübender Künstler bethätigte er sich durch einige vortreffliche Aquarelle, Darstellungen von Kirchen-Interieurs. — Vom Jahre 1873 an fühlte er seine Kräfte in auffallender Weise schwinden, so daß er noch einige Monate vor seinem fünfzigjährigen Dienstjubiläum seinen Abschied nahm. Wiederholte Badereisen hatten keinen günstigen Erfolg, und die letzte, die er im Juni d. J. antrat, sollte ihm den Tod bringen. Bei der Abreise von Norderney ereignete sich das Unglück, daß der Wagen, in welchem er sich mit seiner Gattin befand, umgeworfen wurde. Krüger fiel in's Wasser und blieb in Folge seiner großen Schwäche kurze Zeit darin liegen, ohne sich helfen zu können. Nur mit Anstrengung vermochte er die Rückreise fortzusetzen und erreichte am Morgen des 19. Juli Wesel, den Wohnort einer verheiratheten Tochter. Unterwegs hatte er schon, durch einen Schlagfluß gelähmt, Sprache und Bewußtsein verloren. Ohne seine Lage zu verändern, verbrachte er den letzten Tag und entschlief kampf- und schmerzlos gegen Mitternacht. Krüger war ein höchst verdienstvoller Architekt, der künstlerische Einsicht, feinen Geschmack und vielseitige Kenntnisse besaß. Er erfreute sich in allen Kreisen der aufrichtigsten Hochachtung und Beliebtheit und hat sich in jeder Beziehung ein ehrenvolles Andenken gesichert. Sein erfolgreiches Wirken wurde von den Königen von Preußen und der Niederlande, vom Fürsten von Hohenzollern u. A. durch die Verleihung von Titeln und Orden ausgezeichnet und trug ihm die Anerkennung von Künstlern und Fachkennern ein. Er hinterläßt eine Wittwe und zwei verheirathete Töchter.

Sn. **An Dr. Hermann Härtel**, dem am 4. August d. J. im hohen Alter verstorbenen Theilhaber der alten berühmten Firma Breitkopf u. Härtel, hat die Stadt Leipzig einen ihrer eifrigsten Kunstfreunde, einen warmen Verehrer und Förderer alles Schönen und Trefflichen verloren. Mit der jüngeren Baugeschichte der Stadt ist der Name Härtel's durch das für ihn und nach seinen Angaben erbaute sogenannte „Römische Haus" auf's Engste verknüpft. Zur malerischen Ausschmückung dieses Hauses, das sich wie eine prachtvolle exotische Pflanze unter gemeinem Unkraut Platz geschaffen, war bekanntlich zuerst Genelli berufen zu einer Zeit, als der Meister noch jung und die Bedeutung seines Talentes nur erst von Wenigen geahnt war (1830). Die Umstände, welche den Mäcen und den Künstler von einander schieden, gehören der Geschichte des letzteren an. Da die gegenseitigen Ansprüche nicht in Einklang zu bringen waren, blieb das kaum angefangene Werk liegen. (Vgl. Ztschr. f. b. K. V, S. 11.) Größeren Reiz verliehen dem Härtel'schen Hause die ein Zimmer desselben schmückenden sieben Odysseelandschaften, die Friedrich Preller hier vom Jahre 1834—36 a tempera ausführte. (Vgl. Ztschr. f. b. K. Bd. I, S. 18.) In neuerer Zeit wechselte das Haus seinen Besitzer, jedoch ohne daß ihm die Musen abhold geworden wären. Nach einander waren Wislicenus und Julius Naue berufen, die von Genelli abgebrochene Arbeit weiterzuführen. Von seinem lebendigen Interesse für öffentliche Kunstpflege hat Härtel auch in seinem Testamente Zeugniß abgelegt, indem er dem Museum der Stadt Leipzig aus seinen Sammlungen eine altitalienische Marmorgruppe, eine Madonna mit dem Kinde, sodann zwei Temperagemälde, das eine dem Sebastiano Mainardi, das andere dem Sandro Botticelli zugeschrieben, endlich zwei Aquarelle, zwei Feder- und eine Bleistiftzeichnung von B. Genelli, außerdem aber noch 3000 Mark zum Ankaufe von Kartons zu bedeutenden Freskogemälden vermachte.

Kunsthistorisches.

Die zweite Sakristei im Dome zu Schwerin. Im Frühjahr dieses Jahres sollte die an der Südseite des Chores des Domes gelegene Kapelle, welche nach Archiv-Nachrichten unter dem Bischofe Friedrich II. v. Bülow (1365—1375) bei dem Bau des polygonen Chorschlusses, also während der Vollendung des Domes, im gothischen Baustil von zwei Gewölben Länge und in beiden Stockwerken gewölbt, angebaut wurde, zu einer zweiten Sakristei hergerichtet werden. Bei Abnahme des schadhaften Putzes und der Tünche im April d. J. entdeckte man, daß die ganze Kapelle nicht nur mit Ranken, sondern auch mit Figuren bemalt sei. Leider waren die letzteren durch Wegnahme des Putzes beschädigt, jedoch gelang es unter Leitung des Domkirchenvorstehers Georg Voß und des Geh. Archivraths Dr. Lisch, einen großen Theil der Malereien frei zu legen, welche Zeugniß von einer hohen Kunstausbildung ablegen, zu den bedeutendsten alten Denkmälern im Lande zählen und nach den Forschungen von Lisch der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören. Der letztgenannte Alterthumsforscher hält die Gemälde für die schönsten alten in Mecklenburg, ja vielleicht in Norddeutschland. Von den figürlichen Darstellungen stellt das Hauptgemälde in dem gothischen Bogenfelde über der Eingangsthür dar: die Anbetung der Jungfrau Maria, der Schutzpatronin und Lokalheiligen des Domes durch die Donatoren (Gründer und Wohlthäter der Kapelle). Die gekrönte heilige Jungfrau, in blauem Untergewande und rothem Obergewande, sitzt auf einem Throne von mittelalterlichen

Formen und hält im linken Arme das auf ihrem Schooße stehende, mit einem rothen Rock bekleidete Christuskind und in der rechten Hand einen Lilienstengel. Zur linken Hand der Maria kniet anbetend ein Bischof mit Bischofsmütze und Bischofsstab, zur rechten eine weibliche Figur in langem rothem Mantel. In dem breiten Mauerbogen über der Thür befinden sich in grünem Rankenwerk auf großen kreisrunden Scheiben die lebensgroßen Brustbilder von sechs Propheten mit Spruchbändern in den Händen, auf denen aber keine Schriftzüge mehr zu erkennen waren. An der westlichen Seite des östlichen Fensters steht die heilige Katharina, welche ein mit Messern besetztes kleines Richtrad in der erhobenen rechten Hand trägt und ein gesenktes großes Schwert von mittelalterlichen Formen mit der linken Hand hält. Daneben an der östlichen Seite des westlichen Fensters steht der Evangelist Johannes im grünen Obergewande, in der linken Hand den Kelch haltend, mit der rechten Hand denselben segnend oder auf denselben zeigend. Aus dem Kelch ragt eine Hostie hervor. Gegenüber dem Evangelisten Johannes sieht man die Figur des Apostels Paulus, mit der rechten Hand ein Schwert in die Höhe hebend. Wie Lisch in einem Artikel „der Dom zu Schwerin“ im demnächst zur Ausgabe gelangenden XL. Jahrbuch des Vereins für mecklenburgische Geschichte näher ausführt, sind alle Wände mit Heiligenfiguren in Lebensgröße und mit Rankenwerk bemalt gewesen, und es haben die vorzüglichsten Gemälde an der südlichen Hauptwand gestanden. Die vorgefundenen Gemälde sind durch den Maler Michaelsen aus Wismar mit großem Geschick und strenger Achtung und Enthaltsamkeit unter Leitung und Aufsicht von Voß und Lisch so restaurirt, daß die vor Kurzem vollendeten Malereien noch jetzt ein treues Bild der ursprünglichen Darstellung geben. Der Sockel der Wände ist nach Art eines Teppichs neu bemalt. Die Gewölbe der Kapelle sind wahrscheinlich auch bemalt gewesen; da dieselben im Bau und im Kalkputz ausgebessert werden mußten, so haben sie nach Maßgabe der noch vorhandenen Farbenreste unter Zuhülfenahme der reichen Gewölbmalereien der Schwarzen-Mönchs- oder Dominikaner-Kloster-Kirche zu Wismar, welche aus gleicher Zeit stammt, neu verziert werden müssen. Die Rippen sind grün und dunkelgrau oder schwarz bemalt und von rothem Blattwerk begleitet; um die Schlußsteine sind in den Gewölbekappen größere rothe Lilien-Ornamente gemalt. Ueber das Haupt-Gemälde über der Eingangsthür bemerkt Lisch noch, daß der anbetende Bischof den Bischof Friedrich II. von Bülow (1365—1375), unter welchem die Domkirche in ihrer jetzigen Gestalt (1374) vollendet und die Kapelle gebaut ward, darstellen solle. Die anbetende Figur im rothen Mantel sei ohne Zweifel die Königin Richardis von Schweden, Gemahlin des Herzogs Albrecht III. von Mecklenburg, welcher 1363—1389 auch König von Schweden war. Richardis war der letzte Sproß des Hauses der Grafen von Schwerin, und ihre Vorfahren lagen alle im Dome zu Schwerin, in der heiligen Bluts-Kapelle begraben. Das Bild der Königin sei wohl das älteste Porträtbild in Mecklenburg und vielleicht in Norddeutschland. Die Königin ist in Schweden begraben. Das ganze Gemälde, welches um das Jahr 1375 gemalt sein wird, hält Lisch für ein Denkmal auf die Vollendung des Domes. In der Ostwand ist jetzt ein Fenster mit Glasmalerei angebracht, welches von Michaelsen nach dem Muster eines alten dortigen Kirchenfensters angefertigt ist. Unter dem Fenster steht ein Altar, welcher für die Zukunft zu Trauungen benutzt werden soll. Die Sakristei in ihrer jetzigen Ausstattung gereicht dem altehrwürdigen Dome zur neuen Zierde und kann der Beachtung des Publikums, namentlich der Fremden nur empfohlen werden. (Meckl. Zeitg.)

Vermischte Nachrichten.

B. **Der Bau der Kunsthalle in Düsseldorf** ist wesentlich gefördert durch die überaus glückliche Lösung der Platzfrage. Mit freundlichstem Entgegenkommen gegen die in Künstlerkreisen geäußerten Wünsche hat die Versammlung der Stadtverordneten einstimmig den Friedrichsplatz als Baustelle bewilligt und damit dem neuen Gebäude die günstigste Lage angewiesen, die nur zu denken ist. Der „Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hülfe“ hat dies in der Generalversammlung vom 18. August bei der einstimmigen Annahme des Platzes dankbar anerkannt und den Vorstand beauftragt, die städtischen Behörden davon in Kenntniß zu setzen. Es soll nun eine Konkurrenz ausgeschrieben werden zur Einreichung von Bauplänen, die ein um so günstigeres Ergebniß verspricht, als sich der Platz durch seine abschüssige Lage ganz vorzüglich zur Anlage eines geschmackvollen Gebäudes mit hoher Freitreppe eignet. Die nähern Bedingungen sollen demnächst bekannt gemacht werden. Der fernere Verlauf der Angelegenheit wird dem glücklichen Anfang hoffentlich in jeder Beziehung entsprechen.

B. **Das Kuratorium der königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf**, welches seit dem Tode der Geheimen Regierungsräthe Altgelt und Krüger nur noch aus dem Regierungspräsidenten Freiherrn von Ende bestand, ist durch die Ernennung der Regierungsräthe Wettendorf und Lieber zu Mitgliedern wieder vervollständigt worden, was nicht ohne vortheilhaften Einfluß auf die akademischen Angelegenheiten bleiben dürfte, da die genannten Räthe als künstlerisch gebildete Männer bestens bekannt sind.

Reuterdenkmal in Eisenach. Die Köln. Ztg. berichtet: „Am 17. August ist das Denkmal von Fritz Reuter fertig geworden, ein Werk, welches in liebevoller Pietät die vortreffliche Gattin des vor einem Jahr verstorbenen Dichters seinem Andenken in Eisenach hat errichten lassen. Auf dem neuen Kirchhofe jenseit der Hörsel und der Bahn erhebt sich auf Stufen von Granit das Podium, dessen Mitte der ringsum von profilirten Granitstufen umgebene, mit Blumen reich geschmückte Grabhügel einnimmt. Er lehnt sich an einen schön gegliederten, von toskanischen Säulen getragenen und mit einer Giebelverdachung gekrönten Nischenausbau von ausgesucht feinem und reinem schlesischem Sandstein. In der halbkreisförmigen Nische wächst ein schlankes Postament von polirtem schwedischem Granit auf, welches die in fleckenlosem weißem Carraramarmor gearbeitete Kolossalbüste Reuter's trägt. Die in Goldbuchstaben auf das Postament eingehauene Inschrift lautet einfach: „Fritz Reuter.“ Rechts und links an den Aufbau schließen sich architektonisch durchgebildet im Halbkreis geformte Bankanlagen mit hohen Rückwänden an, welche nach vorn ihre Auflösung in zierlichen Postamenten finden. Kränze in Reliefarbeit schmücken den unteren Theil, nach oben endigen sie in feingeformte Kandelaber. Die ganze Anlage, die eine liebende Hand reich mit sorglich geordneten Coniferen, Blattpflanzen und Blumen umgeben hat, ist eine äußerst harmonische und hebt sich in sehr wirksamer Weise von dem Hintergrunde ab, den das freundliche Eisenach und die malerischen Formen der die Thüringer Berge krönenden Wartburg bilden. Eisenach hat durch dieses Denkmal einen neuen Anziehungspunkt erhalten, welcher die vielen Verehrer des unvergeßlichen Dichters mit Freude erfüllen wird, mit Freude und mit Dank für den hochherzigen Sinn derjenigen, die in thätiger Stille dem Andenken Fritz Reuter's in so edler und würdiger Weise die Weihestätte bereitet hat. Der Bildhauer Afinger in Berlin, ein treuer Freund des Verstorbenen, dessen Hand wir die meisterhafte Büste Reuter's verdanken, und die Baumeister Kyllmann und Heyden in Berlin hatten gemeinschaftlich die Ausführung des Monumentes übernommen. Plastik und Architektur haben in harmonischer Weise eine Anlage ersonnen, die in reizvollen edlen Formen die Ruhestätte des Dichters in würdigster Weise schmückt. Die Ausführung der Arbeiten an dem Monumente ist den bewährten Händen des Bildhauers Roessemann in Berlin anvertraut worden.“

Aus Paris wird geschrieben: Die Arbeiten zur Errichtung des Denkmals H. Regnault's und der anderen im letzten französischen Kriege gefallenen Schüler der Ecole des Beaux-Arts haben am 14. August in Gegenwart des Direktors, sämmtlicher Professoren und der Mitglieder dieses Instituts im Hofe des mûriers ihren Anfang genommen. Das Monument, ganz aus weißem Marmor, der vom Ministerium der schönen Künste geliefert wurde, ist ein Werk von Coquart und Pascal. Es besteht aus zwei Säulen mit Gebälk, auf dem sich ein krönender Abschluß mit goldenen Lorbeerzweigen erhebt, aus deren Mitte in goldenen Lettern das Wort „Patrie“ hervorleuchtet. Die Säulen sind mit den Namen der gefallenen Künstler versehen; zwischen beiden Säulen er-

hebt sich ein Piedestal mit der Bronzebüste H. Regnault's im militärischen Kostüm, ein Werk des Bildhauers Degeorge, eines der intimsten Freunde Regnault's. Das Piedestal schmückt eine Allegorie der Jugend, von Chapu, die im diesjährigen Salon Aufsehen erregte. — Die Einweihung des Monuments findet am 11. Oktober d. J. statt.

Zeitschriften.

The Academy. No. 173. 174.
Fine art and the city of Paris, von Ph. Burty. — British archaeologists at Evesham, von Ch. J. Robinson. — Meeting of the Cambrian Archaeologists at Carmarthen, von J. Davies. — The Hootou hall sale. — The french National Collection of prints, von F. Wedmore. — The trinità di cava monastery, von C. J. Hemaus. — Progress of the decorative arts, von Pb. Burty. — The autumn exhibition of Liverpool, von F. G. Range.

L'Art. No. 35. 36.
M. Cordier et son „Christophe Colomb", von P. Rioux-Maillou. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de Nancy, von N. Ménard. (Mit Abbild.) — Le salon de 1875, XVIII u. Schluss von P. Leroi. (Mit Abbild.) — Eaux-fortes d'Antoine van Dyck, von J. J. Guiffrey (Mit Abbild.) — Les dessins de W. Blake, von J. W. Comyns Carr. — Exhibition of the Royal Academy of arts, III, von C. Yriarte. — 3 Kunstbeilagen.

Kunst u. Gewerbe. No. 35—37.
Die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden. (Forts.)

Gewerbehalle 9. Heft.
Ueber Holzarbeiten des Mittelalters und der Renaissance, mit besonderer Berücksichtigung der Sitzmöbel, von F. Ewerbeck. (Mit Abbild.) — Moderne Entwürfe: Regulator-Uhr, Sofa und Stuhl, Porzellanvase, Buchdecke, Hausthüre, Ornamente für Plafond- u. Wandmalerei, Jardinière, Goldwaaren.

Journal des Beaux-arts. No. 16.
Le salon de Bruxelles. — Les beaux-arts et les aveugles. — Hôtel Plantin-Moretus.

Inserate.

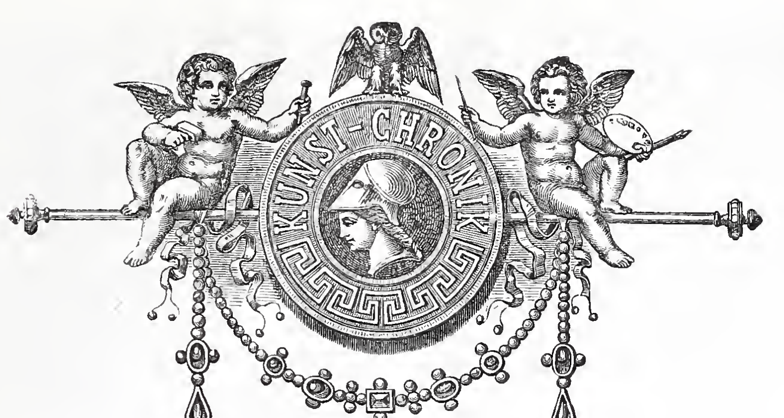
Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

17. September



Nr. 49.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das deutsche Gewerbemuseum.

(Auszug aus dem Jahresberichte für 1874.)

(Schluß.)

Das deutsche Gewerbemuseum begann im Jahre **1867** seine Sammlung mit dem Erwerb von 32 Stücken, von denen 25 Stück geschenkt waren.

In demselben Jahre begann aber auch die thätige Beihilfe der königl. Staatsregierung, welche auf der Weltausstellung zu Paris durch ihre Kommissäre ca. 900 Stücke im Werth von ca. 15,000 Thaler ankaufen ließ. Dieselben wurden dem Gewerbemuseum einstweilen leihweise und im Mai 1874 sammt allen später von der Regierung angeschafften Gegenständen als Eigenthum überwiesen.

Unter den 900 in Paris erworbenen Gegenständen befand sich die Mustersammlung moderner Gläser und Mosaiken von Salviati in Venedig mit allein 404 Nummern; ferner mehr als 100 kleinere Stoffabschnitte indischer und ägyptischer Kunstwebereien, so daß die Zahl der übrigen Stücke auf ca. 400 beschränkt war. Es zeichneten sich darunter aus: die damals neuen Emailarbeiten von Barbédienne und von Christofle in Paris, sowie die englischen und französischen Fayencen, ferner zahlreiche galvanische Nachbildungen, werthvolle orientalische Stoffe, Stickereien und Teppiche u. s. w.

Im Jahre **1868** erwarb das Gewerbemuseum aus eigenen Mitteln und durch Geschenke 1892 Nummern. Hierunter befinden sich vornehmlich die Ankäufe, die Herr Sußmann-Hellborn im Herbst 1867 in Süddeutschland gemacht hatte und von denen die Weißstickereien auch jetzt noch einen wesentlichen Bestandtheil der so sehr erweiterten Sammlung bilden.

Unter den Geschenken nimmt ein altflandrischer Gobelin, den Se. Majestät der König für 1000 Thaler hatte erwerben lassen, die erste Stelle ein.

Ferner sind unter denselben hervorzuheben: Eisengüsse aus Ilsenburg und Mägdesprung am Harz, und die zahlreichen musterhaften Stoffproben von Giani in Wien.

Unter den von der königl. Staatsregierung im Jahre 1868 überwiesenen 207 Stück ist insbesondere zu erwähnen eine Reihe älterer Glasgemälde, welche sich bis dahin in der königl. Bauakademie befand, und die Spitzensammlung der königl. Gewerbeakademie; ferner gehören hierher die Ankäufe, welche im Auftrage der Regierung durch Herrn Professor Gropius auf der Etlinger'schen Versteigerung in Würzburg gemacht wurden.

In demselben Jahre erhielt das deutsche Gewerbemuseum auch leihweise über 900 Gläser und Thonwaaren aus der keramischen Sammlung der königl. Porzellan-Manufaktur, welche während der nächsten Jahre einen Hauptbestandtheil der keramischen Sammlung des Museums bildeten.

Das Jahr **1869** weist nur eine Zunahme von 561 Gegenständen auf. In diesem wie in den folgenden Jahren haben bei den sehr beschränkten Mitteln des Museums nur kleine und zur Ausfüllung der Lücken nöthige Gegenstände in sparsamster Weise angeschafft werden können.

Die Staatsregierung ist 1869 nur durch vier Stücke vertreten. Dagen fällt in dieses Jahr der Ankauf der Minutoli-Sammlung, gegen 5000 Stück, nebst 900 Nummern der Glasproben-Sammlung, für 50,000 Thlr.

Im Jahr **1870** hat die Zunahme der Sammlung des Museums 412 Stück betragen; im Jahr **1871** 355 Stück.

Ebenso wie im Jahre 1869 setzen sich diese Zahlen hauptsächlich aus Geschenken zusammen, welche durch lebhafte Bemühungen der Freunde des Museums erzielt wurden. Die Ankäufe sind sehr spärlich.

Am bemerkenswerthesten sind die von Herrn Dr. Jagor geschenkten Stücke nationaler Hausindustrie aus der Türkei und den slavischen Ländern an der unteren Donau, sowie der Anfang der Sammlung altpersischer Fliesen.

Die königl. Staatsregierung hat während dieser beiden Jahre die Sammlung vermehrt durch die Ankäufe aus einem Fonds von 500 Thlr., welche auf der kunstgewerblichen Ausstellung bei Eröffnung des österreichischen Museums in Wien und im Anschlusse an dieselbe gemacht wurden; ferner durch Ueberweisung von Ankäufen auf der Ausstellung zu Moskau 1871.

Außerdem hat die königl. Regierung auf der keramischen Ausstellung zu London 130 Gegenstände, vornehmlich englische Kunsttöpferei, angekauft, welche zunächst der Minutoli-Sammlung übergeben wurden.

Im Jahr **1872** steigt die Zunahme auf 777 Stück; Ankäufe des Herrn Sußmann-Hellborn und des Direktors Grunow in Süddeutschland bilden den Hauptbestandtheil.

Besonders vermehrt wurde die japanische Abtheilung durch Geschenke der Herren v. Brandt und Gebrüder Gärtner, sowie durch Tausch mit dem königl. Museum.

Eine hervorragende Bereicherung erhielten die Holzschnitzarbeiten durch die Schenkung von fünf Hauptstücken der Sammlung von Peucker, welche Herr Eduard Jaques für 4000 Thlr. erworben und dem Museum als Geschenk überwiesen hatte; darunter das Vordertheil einer venetianischen Staatsgaleere und die Chorstühle aus der Abtei Altenberg bei Köln. Ferner durch die Schenkung der Bekrönung eines Chorstuhles aus der Münsterkirche zu Herford und einer großen aus Holz geschnitzten Füllung, italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts, Geschenk des Herrn Adolf v. Liebermann.

Die keramische Abtheilung erhielt als Geschenk durch Herrn S. Goldschmidt eine Reihe persischer Fayencen, welche durch mehrere von Herrn Direktor Siemens geschenkte Stücke ergänzt wurde, so daß der Werth der Geschenke in diesem Jahre die Höhe von 5697 Thalern erreichte.

Seitens der königl. Staatsregierung wurden dem Museum verschiedene von Geheimrath Prof. Reuleaux in Italien gemachte Ankäufe an Mosaiken und Fayencen überwiesen.

In demselben Jahr wurde auf persönliche Veranlassung Sr. kais. und kön. Hoheit des Kronprinzen im oberen Geschoß des königl. Zeughauses durch das deutsche Gewerbemuseum die Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten aus Berlin und Umgegend veranstaltet.

Ein höchst bedeutsamer Schritt wurde dann gethan durch die Vereinigung der dem königl. Handelsministerium verfügbaren Sammlungen, und zwar der sämmtlichen bisherigen Ankäufe sowohl wie der Minutoli-Sammlung, mit dem Bestande des deutschen Gewerbemuseums. Die Minutoli-Sammlung hatte inzwischen im Februar desselben Jahres einen sehr erheblichen Zuwachs erhalten durch den Ankauf der Hanemann-Sammlung für 13,000 Thaler. Dieselbe enthielt vornehmlich Steingutkrüge, doch auch Porzellan- und Zinnwaaren.

Die Minutoli- und Hanemann-Sammlung wurden sofort verschmolzen und ergaben einen Bestand von 4185 Gegenständen und eine Doublettensammlung von ca. 2000 Nummern. In ersteren sind einbegriffen ca. zwanzig Stücke altberliner Porzellans, welche gelegentlich einer Dotirung des bayerischen Nationalmuseums aus den Porzellanbeständen des königl. Schlosses, theils als überzählige Stücke, theils im Austausch gegen Doubletten der Minutoli-Sammlung überwiesen wurden.

Die so entstandene Minutoli-Hanemann-Sammlung war vornehmlich reich an Werken der Kunsttöpferei; Fayence, Steingut, Porzellan und Glas bilden fast fünf Siebentel des Bestandes. Das Gebiet der deutschen Keramik ist in einzelnen Theilen, besonders in Steingutkrügen, Fayencen, böhmischem Glas bis zur Vollständigkeit, in anderen, wie den altdeutschen Kacheln und im Porzellan, wenigstens durch sehr zahlreiche und glänzende Stücke vertreten. Ferner stammen die große Zinnsammlung so wie viele der werthvollsten alten Nadelarbeiten, eine große Zahl der alten Schmuckgegenstände und die besten Arbeiten aus Schmiedeeisen aus dieser Sammlung.

Das Jahr **1873** brachte an Einzelerwerbungen wiederum zahlreiche Geschenke und Ankäufe japanischen Ursprungs durch die Herren v. Brandt und Gärtner, darunter eine äußerst werthvolle Sammlung älterer japanischer Seidenstoffe von Herrn v. Brandt. Ferner an Geschenken: aus der W. Borchert-Stiftung die Nachbildung des Hildesheimer Silberfundes von Christofle; die siebenbürgischen Bauerntrachten durch Herrn Carl Schochterus in Hermannstadt, und von Herrn Al. Castellani in Rom eine Sammlung italienischer Bauerntöpferei, so daß auch in diesem Jahre der Werth der Geschenke ca. 2000 Thlr. betrug.

Eine ganz besondere Bedeutung erhielt aber dieses Jahr durch die Erwerbungen auf der Wiener Weltausstellung, für welche die königl. Staatsregierung 22,700 Thlr. zur Verfügung gestellt hatte.

Das Jahr **1874** schließt sich in der Art der An-

käufe den vorhergehenden an; zwar konnten nur gegen 1300 Thaler verwendet werden, jedoch gelang es, einzelne werthvolle Möbel und Aehnliches zu kaufen; am wichtigsten ist die Erwerbung von 76 japanischen Bronzegefäßen, welche das Museum, wie so vieles Andere, dem feinen Kunstverständniß und der besonderen Theilnahme des kaiserl. Ministerresidenten Herrn v. Brandt in Jeddo verdankt.

Unter den Geschenken sind viele Nachzügler der Wiener Weltausstellung; unter den übrigen sind als besonders wichtige zu erwähnen: eine Sammlung russischer Handtücher mit gestickten Borten von der Frau Kronprinzessin, ein Staatswagen aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, indischer Goldschmuck, ein Prachteinband, mehrere schmiedeeiserne Grabgitter aus dem 17. Jahrhundert vom Magistrat in Görlitz u. A.

Die Stiftung aus dem Nachlasse des Prinzen Adalbert brachte dem Museum, außer interessanten Arbeiten aus Mexiko und Brasilien, drei gute Bronzestatuetten und die silberne, mit translucidem Email dekorirte Wasserpfeife des Königs von Oudah, die eines der glänzendsten Stücke der Sammlung genannt werden darf.

Von künstlerisch noch höherer Bedeutung sind die Gegenstände, welche dem Gewerbemuseum durch die Vermittlung des Kronprinzen aus dem Nachlasse des Königs Friedrich Wilhelm IV. unter Vorbehalt des Eigenthumsrechtes überwiesen wurden. Die beiden Jadeteller und das gestickte Cruzifix sind Stücke von einzig dastehendem Werthe, der Emailteller von Limoges und die zwei Majolikateller Arbeiten von hervorragender Bedeutung.

Durch Ueberweisungen der königl. Staatsregierung wurden im vorigen Jahre zwei an sich schon gut vertretene Abtheilungen der Sammlung vervollständigt.

Zunächst die Sammlung japanischer Papierproben und -Fabrikate, zweitens die Sammlung japanischer Lackarbeiten durch eine sehr reichhaltige Sammlung der Rohstoffe, Produktionsstufen und Arbeitsgeräthe, sowie fertiger Erzeugnisse der japanischen Lackindustrie.

Den glänzendsten Zuwachs jedoch erhielt die Sammlung durch das Raths-Silberzeug der Stadt Lüneburg, welches die königl. Regierung im Februar d. J. für 220,000 Thlr. angekauft und am 3. März vorbehaltlich ihres Eigenthumsrechtes überwiesen hatte. Dasselbe wurde in einem stattlichen, von Herrn Kommerzienrath Fr. Vollgold zu diesem Zwecke geschenkten Schranke aufgestellt und vom 18. März an dem Publikum zugänglich gemacht.

Es war durch diesen Erwerb mit einem Schlage eine Repräsentation deutscher Silberschmiedkunst der Blüthezeit gewonnen, wie sie kaum in irgend einer anderen öffentlichen Sammlung existirt und deren Werth durch die historische Zusammengehörigkeit der verschiedenen Stücke noch wesentlich erhöht wird.

Es ließ sich an diesen Stamm der nicht erhebliche Vorrath älterer Silberarbeiten anschließen, der aber in Verbindung mit den galvanischen Nachbildungen des Hildesheimer Fundes und der Wiener und Londoner Renaissancearbeiten nunmehr ein stattliches Bild der Silberschmiedarbeit älterer und neuerer Zeit entrollt. Dazu kommen werthvolle orientalische Metallarbeiten und die in Wandkästen zusammengestellte Sammlung von Schmuckgegenständen, so daß die zur Aufnahme des Raths=Silberzeuges eingerichtete und mit besonderen Sicherheitsmaßregeln versehene zweifenstrige Silberkammer bereits ganz besetzt werden konnte.

Das Jahr 1874 brachte ferner — wie bereits oben erwähnt — als Ereigniß von größter Tragweite den prinzipiellen Abschluß der Verhandlungen über die Ueberweisung der kunstgewerblichen Theile der Kunstkammer des königl. Museums an das deutsche Gewerbemuseum.

Mit Erreichung dieses Zieles ist die erste Periode der Entwickelung des Museums abgeschlossen; mit der Uebernahme jener Sammlungen von unvergleichlichem Werthe und unerreichbarer Seltenheit tritt das deutsche Gewerbemuseum in eine neue Phase und wird unter ganz veränderten Grundbedingungen innerhalb seiner Sammlungen weiterarbeiten.

Es mag an dieser Stelle bemerkt werden, daß bei allen Erwerbungen für die Sammlung des Museums der Vorrath kunstgewerblicher Arbeiten des königl. Museums niemals außer Acht gelassen ist und daß selbst bei kleinen Stücken der Gesichtspunkt maßgebend gewesen ist, nichts anzukaufen, was gleich gut oder gar besser in der Kunstkammer des königl. Museums vorhanden war.

Durch die Vereinigung beider Sammlungen wird besonders in der Keramik und in der Kunstweberei und Stickerei eine Vollständigkeit erreicht sein, welche eine systematische Aufstellung und die Anfertigung von Fachkatalogen u. s. w. ermöglicht und gerade für die in neuerer Zeit wichtigsten Kunstgewerbe die ausgiebigsten und musterhaftesten Vorbilder darbietet.

Neben der stehenden Ausstellung der Sammlung fand im Sommer vorigen Jahres eine vorübergehende Ausstellung von Leihgaben statt, jedoch nicht von Erzeugnissen des Kunstgewerbes, sondern von Künstlerarbeiten, und zwar von Skizzen und Studien Berliner Architekten und Maler nach Dekorations-Arbeiten und Gegenständen der Kleinkunst Italiens.

Der Besuch der Sammlung hat sich im Jahre 1874 in erfreulicher Weise auf 21,560 Personen (gegen 4260 im Jahre 1873) gehoben.

Die Sammlung der Gypsabgüsse umfaßte am Schlusse des Jahres 1874 im Ganzen 1823 Nummern, von denen 39 im Werthe von 131 Thlr. im Lauf des Jahres hinzugekommen waren.

Die in Abgüssen vertretenen kunstgewerblichen Arbeiten — hauptsächlich Geräthe und Gefäße — gehören meistens den mittelalterlichen Perioden der romanischen und gothischen Zeit an, während die ornamentalen Arbeiten vorwiegend in das Gebiet der Antike und der italienischen Renaissance fallen.

Die Bibliothek des Museums ist, trotz des bereits siebenjährigen Bestehens der Anstalt, erst im Entstehen begriffen.

Den eigentlichen Stamm derselben bildeten die zum großen Theil sehr kostbaren kunstgewerblichen Werke aus der Bibliothek der Frau Kronprinzessin, welche dem Museum während voller fünf Jahre zur Benutzung überlassen waren.

Da die sehr geringen Mittel, die das Museum während dieser Jahre auf die Vermehrung der Bibliothek verwenden konnte, meistens zur Anschaffung solcher Bücher benutzt wurden, welche sich nicht unter den vorbenannten Leihgaben befanden, so blieb die Bibliothek nach der im Herbst 1873 erfolgten Rückgabe jener geliehenen Werke in einem völlig zerrissenen und lückenhaften Zustande, dem nur durch sehr erhebliche — außerhalb der Mittel des Museums liegende — Erwerbungen abgeholfen werden konnte. Der Vorstand sah sich deshalb im Mai v. J. zu einer Eingabe an den Herrn Handelsminister genöthigt, in welcher dieser Zustand der Bibliothek dargelegt und unter Nachweis der Höhe dieser Summe die Gewährung eines außerordentlichen Zuschusses von 60,000 Thlr. zur Begründung einer in Berlin wie in Preußen überhaupt fehlenden kunstgewerblichen Bibliothek erbeten wurde. Es wurde vorgeschlagen, von dem genannten Betrage im ersten Jahr 20,000 Thlr., in jedem der folgenden vier Jahre aber 10,000 Thlr. zu verwenden. Ein mit ca. 22,000 Thlr. abschließendes ausführliches Verzeichniß der zunächst dringlichen und leicht zu erwerbenden Werke folgte der Eingabe, und wir sind erfreut, heute mittheilen zu können, daß uns für das laufende Jahr vom Herrn Handelsminister 10,000 Thlr. zugesagt sind, durch welche nun bei sparsamer Verwendung die dringlichsten Anschaffungen bestritten werden können.

Aus den eigenen Mitteln des Museums ist auf die Erwerbung von Büchern, illustrirten Werken und Lehrmitteln im Laufe des Vorjahres einschließlich der Buchbinderarbeiten der Betrag von rot. 1590 Thaler verwendet worden, und dadurch, sowie durch die eingegangenen Geschenke, hat sich der Bestand der Bibliothek bis Ende 1874 auf

1595 Bände und Hefte,
6490 Blatt Abbildungen, Photographien und Stoffproben, und
1390 Zeichen- und Modellir-Vorlagen und Wandtafeln,

im Gesammtwerth von ca. 9600 Thlrn. vermehrt.

Die Bibliothek ist, wie früher auch, im vorigen Jahre am Montag, Dienstag, Freitag und Sonnabend Abend von $7\frac{1}{2}$ bis $9\frac{1}{2}$ Uhr geöffnet gewesen, kann jedoch auf persönliche Meldung bei einem der Direktoren auch während der Tagesstunden von 10 bis 3 Uhr benutzt werden.

Der Besuch der Bibliothek hat an den 137 Bibliothek-Abenden des Jahres 1874 ca. 1600 Personen betragen, also durchschnittlich pro Abend 11,17 Besucher.

Die Unterrichts-Anstalt. — Bereits im vorjährigen Bericht wurde als Ziel der nach und nach vorzunehmenden Umgestaltungen und Erweiterungen unserer Unterrichtsanstalt die Aufgabe hingestellt: eine kunstgewerbliche Schule höheren Grades zu schaffen, und zugleich wurde dargelegt, aus welchen Gründen diese Umgestaltung nur allmählich erfolgen kann.

Die Klasse für Blumenzeichnen und Malen erfuhr schon mit Beginn des 2. Quartals eine Erhöhung der Stundenanzahl von sechs auf neun Stunden, während die übrigen Veränderungen erst mit dem Anfang des neuen Schuljahrs, Oktober 1874, eingeführt wurden. Es sind dies folgende: für

Architektonisches Zeichnen und Thierzeichnen wurde die wöchentliche Stundenzahl von sechs auf acht erhöht und für Anatomie der Menschen und der Thiere eine besondere Klasse mit wöchentlich zwei Stunden eingerichtet. Zu den beiden bereits bestehenden Kompositions-Klassen für Flachornament und für Möbel rc. trat eine dritte: für Modelliren, die gleich den beiden andern an allen Wochentagen von 9 bis 4 Uhr geöffnet ist.

Dagegen ist von früher bestehenden Klassen die Nachmittags-Klasse für Ornamentzeichnen und die Sonntags-Klasse für Modelliren mit dem Beginn des 4. Quartals aufgegeben; gleichzeitig ist auch im Unterrichtsplan die Trennung der „Vorbereitungs-Klassen" von den „Kompositions-Klassen" eingeführt.

Es lag ursprünglich in der Absicht des Vorstandes, außer den vorgenannten neuen Klassen auch noch eine solche für Stillehre (als Abend-Klasse mit wöchentlich sechs Stunden) und eine vierte Kompositions-Klasse für figürliche Dekoration (als Tages-Klasse von 9 bis 4 Uhr) einzurichten. Da dies mit den laufenden Mitteln des Museums jedoch nicht möglich war, so blieb nichts übrig, als solche von der königl. Staatsregierung zu erbitten, die dieselben auch vom laufenden Jahre an bewilligt hat.

Durch diese wesentlichen Erweiterungen des Lehrplans und ganz besonders mit Hilfe der ebenfalls auf unsere Bitte von der königl. Staatsregierung zugesagten Stipendien für mittellose aber befähigte Kunstgewerbetreibende beiderlei Geschlechts wird es uns möglich sein,

in Zukunft endlich den höheren Aufgaben einer Kunstgewerbeschule zu genügen. Gleichzeitig damit wird nunmehr vor allem das Ziel in's Auge gefaßt werden müssen, durch Begründung städtischer gewerblicher Zeichenschulen, die als Filial-Anstalten der Unterrichts-Anstalt einzurichten wären, letzterer das ausreichende Material an hinreichend vorgebildeten Schülern zuzuführen, und so endlich auch die Umwandlung der bisherigen Abend- und Sonntags-Klasse für Ornamentzeichnen in eine täglich mindestens vier Stunden arbeitende Tages-Klasse zu ermöglichen, die dann zugleich die Ausbildung der Volks- und Fortbildungs-Schullehrer übernehmen würde.

Der Unterricht ist wie alljährlich durch drei Monate Sommerferien (Juli, August, September) unterbrochen gewesen und demgemäß nur an 237 Tagen — darunter 33 Sonntage — ertheilt worden. — Der Kursus der meisten Vorbereitungs-Klassen beginnt am 1. Oktober jedes Jahres.

Der Besuch der Unterrichts-Anstalt hat sich gleich nach der Uebersiedelung in das gegenwärtige Lokal vollständig auf die frühere Höhe gehoben. Es sind nicht nur alle Vorbereitungs-Klassen überfüllt, sondern es müssen auch bei Beginn fast jedes Quartals zu unserem Bedauern viel mehr Schüler abgewiesen werden, als mit Berücksichtigung der älteren Schüler aufgenommen werden können. In den ersten Vorbereitungs-Klassen ist die Zahl der Anmeldungen sogar so groß, daß jede derselben ein- oder mehrere Male neu gefüllt werden könnte. Diese Thatsache zeigt mithin, das etwaigen Parallel-Klassen in verschiedenen Stadtgegenden es an Schüler-Material nie fehlen würde.

Die nachstehende Zusammenstellung über den Besuch der Unterrichts-Anstalt in den Jahren 1872 bis 1874 läßt das Verhältniß des früheren und jetzigen Besuchs erkennen:

Ausgegebene Karten.	1872	1873	1874
1. Quartal	465 (49)	553 (59)	482 (75)
2. Quartal	508 (62)	409 (65)	492 (84)
3. Quartal	Ferien.	Ferien.	Ferien.
4. Quartal	592 (56)	479 (57)	542 (83)
Sa.	1565 (167)	1441 (181)	1516 (242)

Die eingeklammerten Zahlen geben die in der voranstehenden Gesammtzahl der Schüler mitenthaltenen Damen.

Die jährliche Ausstellung der Schülerarbeiten hat auch 1874 stattgefunden und zwar im Herbst, bei Beginn des Unterrichtsjahres, um den neu eintretenden Schülern sogleich ein vollständiges Bild des Unterrichtsganges vor Augen zu führen.

Wander-Ausstellungen haben im verflossenen Jahre nicht veranstaltet werden können, da die Verschmelzung der Minutoli-Hanemann-Sammlung mit derjenigen des Museums und die ordnungsmäßige Inventarisirung und offizielle Uebernahme derselben einerseits alle Kräfte des Museums in Anspruch nahm, andererseits eine derartige Störung des Bestandes nicht zuließ.

Kunstliteratur.

Adolf Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance. Mit fünf und zwanzig Holzschnitt-Illustrationen. Leipzig, E. A. Seemann. 1875.

A. Rosenberg hat aus der Geschichte der deutschen Renaissance ein besonders günstiges Thema zu monographischer Behandlung gewählt. Neben den größten Malern dieser Periode, Dürer und Holbein, verdienen die beiden Beham in hervorragendem Maße eine eingehende Würdigung. Läßt sich auch nicht nachweisen, daß sie eigentliche Schüler Dürer's gewesen sind, so gehören sie doch in gewissem Sinne zu seinen Nachfolgern; er hat den Weg gebahnt, auf welchem seine beiden jüngeren Landsleute weiter gehen. Sie entwickeln sich nun aber in eigenthümlicher Weise und bauen ganz bestimmte Stoffgebiete an, ihre Richtung entspricht den Wandlungen, welche unterdessen im geistigen Leben und im Geschmack der Epoche eingetreten sind, beide stehen schon mit dem Beginne ihrer Thätigkeit vollständig auf dem Boden der deutschen Renaissance, welche Dürer vorbereitet hatte. Mit Georg Penez, Altdorfer, Aldegrever, Jacob Binck gehören sie zu den sogenannten Kleinmeistern im Kupferstich. Der Technik, welche Dürer zu hoher Meisterschaft ausgebildet hatte, gewinnen sie durch die Anwendung auf ein ganz kleines Format, welches zarteste Eleganz der Behandlung erfordert, eine neue Seite ab; daß sie diese Technik vorzugsweise pflegen, verschafft ihren Werken eine außerordentliche Verbreitung und Popularität. Bei ihrer Hinneigung zur italienischen Renaissance wissen sie doch das eigenartige, vaterländische Wesen noch immer in einem hohen Grade festzuhalten. Unter den Kleinmeistern selbst stehen sie aber unbedingt in erster Linie. An origineller Begabung, Humor, drastischer Keckheit und Vielseitigkeit übertrifft Hans Sebald Beham alle Uebrigen, Barthel Beham dagegen scheint in der Aneignung des Renaissancegeschmacks seinen älteren Bruder zu überflügeln, besitzt größere Feinheit und vollendeteren Reiz der Technik und entwickelt zugleich eine bedeutende Thätigkeit als Maler von Porträten und von Kirchenbildern, wie sie von dem Bruder nicht nachzuweisen ist. Daß noch eine stattliche Anzahl von Spezialforschungen nöthig ist, ehe sich von der Kunst der deutschen Renaissance ein nach allen Richtungen umfassendes Bild gewinnen läßt, hebt Rosenberg in der Einleitung hervor. Das neun Bogen starke Buch, durch welches er hierzu bei-

getragen hat, ist fleißig und methodisch behandelt. Die ältere Literatur und die archäologischen Publikationen, auf welche die biographische Darstellung begründet werden konnte, sind kritisch benützt, die Werke der Künstler suchte der Verfasser in möglichst umfangreicher Weise kennen zu lernen und zu verwerthen, und namentlich in Betreff der Stiche ist ihm dies gelungen.

In Nürnberg treten uns beide Brüder Beham in Gemeinschaft mit ihrem Kunstgenossen Georg Pencz zunächst in einem Verhör entgegen, dessen Protokoll, 1862 in Baader's Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnberg's veröffentlicht, ein merkwürdiges, kunstgeschichtliches und kulturhistorisches Dokument ist. Sie waren von der radikalen Richtung, die sich von der Reformation abzweigte, von den Lehren eines Karlstadt und Thomas Münzer ergriffen worden, wurden denuncirt und im Jahr 1524 vor Gericht gestellt. Hier sprachen sie sich so unumwunden, mit so entschiedenem Muth der Meinung aus, daß der sonst mild gestimmte Nürnberger Rath sie nicht straflos ausgehen lassen konnte. Es wird ausgeführt, daß sie sich trotz aller Warnung „so ganntz gotlos vnd heidnisch erzeigd, alls von keinem hievor nit erhört sey", sie seien außerdem „auch für prächtig, trutzig vnd von Inen hochhaltend für andern berümbt", und so wurde die Strafe der Verbannung über sie ausgesprochen. Während noch immer Albrecht Dürer mit seinem ernsten, reinen Sinne, seiner Gewissenhaftigkeit und Herzensfrömmigkeit in der Mitte des Nürnberger Kunstlebens steht, sehen wir hier eine neue Generation auftreten, welche von rücksichtslosem Freiheitsdrang, völlig profaner Denkweise und einem Zuge trotzigen Uebermuthes erfüllt ist.

Wie lange die Verbannung aufrecht blieb, ist nicht nachzuweisen, jedenfalls wurde sie für Pencz und für Hans Sebald Beham in der Folge zurückgenommen. Die Wege der beiden Brüder trennen sich aber jetzt. Einige Jahr arbeitet Barthel wesentlich als Kupferstecher, wir wissen nicht wo; dann — etwa seit 1527 — finden wir den radikalen Jüngling, welchen der evangelische Rath nicht in der Stadt geduldet hatte, am Hofe der strengkatholischen Herzöge Ludwig und Wilhelm IV. von Bayern. Er fand hier reiche Gelegenheit zu künstlerischer Thätigkeit. Zunächst wurde er jetzt als Maler beschäftigt. Mit dem Wappen Herzog Wilhelm's ist das einzige, mit Barthel Beham's vollem Namen bezeichnete Gemälde versehen, auf das man sich stützen mußte, um die übrigen Gemälde von seiner Hand zu erkennen: das Wunder durch das neu aufgefundene Kreuz, in der Münchener Pinakothek, oder vielmehr seit Kurzem, W. Schmidt's Mittheilung zufolge, in der Schleißheimer Galerie. Dann entstanden zahlreiche Bildnisse; in Kupferstich das des bayerischen Kanzlers Leonhard von Eck (1527), des Herzogs Ludwig (um 1532), Kaiser Karl's V. und seines Bruders König Ferdinand, beide offenbar bei Gelegenheit ihres Einzuges in München (1530) porträtirt. Eine ganze Reihe von bayerischen Fürstenporträten in Schleißheim ist leider so zugerichtet, daß man kaum mehr etwas von ihnen sagen kann, auch die Bildnisse Wilhelm's IV. und seiner Gemahlin, unter dem falschen Namen Holbein in der Galerie Nostitz in Prag, sind stark übermalt, aber ein wohlerhaltenes Meisterwerk ist das Brustbild des Kurfürsten Otto Heinrich, von 1535, in der Augsburger Galerie, früher dort fälschlich für Heinrich VIII. von England, gemalt von Amberger, ausgegeben.*) Ein Holzschnitt auf Grund der photographischen Aufnahme dieses Bildes von Nöhring ist im Rosenberg'schen Buche einer Reproduktion des gestochenen Porträtes von Karl V. gegenübergestellt. Das ist höchst lehrreich für diejenigen, welchen es immer noch schwer wird, B. Beham's Malereien und seine Kupferstiche vollständig in Einklang zu finden. Hier eben springt die durchgehende Uebereinstimmung der Auffassung, der Zeichnung, der Flächenbehandlung klar in die Augen.

Durch die Beziehungen zum bayerischen und pfälzischen Fürstenhause kam endlich Barthel Beham wohl auch in Berührung mit dem Grafen Gottfried Werner von Zimmern, für den er in seiner letzten Zeit, nach der Inschrift eines Bildes um das Jahr 1536, als Maler am thätigsten war. Die Mehrzahl dieser Arbeiten befindet sich heut in der fürstlich Fürstenbergischen Galerie zu Donaueschingen, das Mittelbild eines dieser Altäre in der Kirche zu Meßkirch. Sie sind fast allen anderen Arbeiten, die von Beham in Galerien vorkommen, weit überlegen, nicht handwerksmäßig, wie jene, sondern mit großer Sorgfalt und Meisterschaft vollendet. Für die Kunstgeschichte sind sie dadurch merkwürdig, daß Werke gleicher Gattung damals in Deutschland nur in seltenen Fällen entstehen konnten. Die Reformation hatte in den meisten Theilen Deutschlands gesiegt, und die Malerei hatte das sehr zu empfinden. Allerdings gewährte ihr der Geist der Reformation einen neuen Inhalt, begünstigte die Illustration, die auch solche Stoffe in eigenthümlicher Weise behandelte, hatte jene tiefe und innige Versenkung in die Bibel, jene treue und intime Auffassung ihrer Erzählungen im Gefolge, welche hernach in Rembrandt ihren Höhepunkt erreichte.

*) So noch im Marggraff'schen Katalog aufgeführt; auf der Namenstafel am Bilde selbst ist aber, auf Grund einer Mittheilung von Professor Woltmann an den jetzigen Konservator Herrn E. von Huber, die richtige Benennung angegeben. Der Redaktion liegt eine Mittheilung dieses Inhalts von Herrn v. Huber vor, welcher wünscht, daß die Stelle bei Rosenberg (S. 25) „Dort als Porträt Heinrich's VIII. von Amberger geltend" berichtigt werde.

Anm. d. Herausgebers.

Aber zunächst trat auch eine große äußerliche Hinderung durch die Reformation ein, Kirchenbilder wurden gar nicht mehr oder in manchen Gegenden wenigstens nur in beschränkter Weise gemalt. Und wo die Künstler gelegentlich versuchten, die Lehren Luther's in Kirchenbildern zum Ausdruck zu bringen, da war das kaum vortheilhaft, wie Lucas Cranach's Versuche, Dogmen zu malen, bezeugen. Da war die naive Wiedergabe der traditionellen christlichen Gestaltenwelt denn doch eine ganz andere künstlerische Aufgabe. Die Gegend, in welcher die Besitzungen der Zimmern lagen, nördlich vom Bodensee und im oberen Donauthal, war nun für eine Kirchenmalerei alter Art besonders günstig, die Reformation hatte hier niemals Eingang gefunden, aber auch ebensowenig die katholische Reaktion, weil für sie eben keine Veranlassung vorlag, und so lebte hier die kirchliche Kunst in naiver, absichtsloser Weise fort. Sobald ein Maler wie Beham herangezogen wurde, konnten Leistungen entstehen, die sich neben dem Besten der früheren Epoche sehen lassen dürfen. Die tiefe Innigkeit Dürer's kann man von dem weltlich gesinnten, glaubenslosen Maler nicht erwarten, wohl aber bringt er es zu einer Macht der Charakteristik, die an Dürer erinnert. Er versteht es, energisch, großartig, mitunter auch zart und anmuthig zu sein. Die läuternde Einwirkung italienischer Vorbilder sind in den geschickten Bewegungen, dem reineren Stil des Faltenwurfs zu spüren. Die Farbe ist leuchtend, ja auf die Gefahr des Bunten hin zur Freudigkeit gesteigert. Rosenberg bemerkt richtig: „Als Beham die Formensprache der Renaissance adoptirte, genügte ihm auch die ernste Farbe nicht mehr. Auch in der Farbe sollte sich die übersprudelnde Lebensfülle der Renaissance aussprechen, und darum wählte der Künstler ein fröhliches, buntes Kolorit, welches er bisweilen noch durch den goldigen Grund seiner Gemälde hob und in der Wirkung verstärkte." Von Herzog Wilhelm von Bayern wurde dann Barthel Beham nach Italien geschickt, wo er 1540 unvermuthet starb. Einen früheren Aufenthalt in Italien nimmt Rosenberg nicht an, er erklärt den Stil des Meisters rein aus den italienischen Kunstwerken, namentlich den Kupferstichen, die er in Deutschland selbst kennen lernen konnte.

Waagen ist diesem Künstler in seiner Thätigkeit als Maler zuerst auf die Spur gekommen. Hernach habe ich, veranlaßt durch den Auftrag, das Verzeichniß der Galerie in Donaueschingen zu schreiben, diese Studien fortgesetzt und ihre Resultate in jenem Kataloge publizirt. Das hierher gehörige Material ist von Rosenberg nicht vermehrt worden. Auch Hans Sebald Beham als Maler weiter zu verfolgen, ist ihm nicht gelungen. Die für den Kurfürsten Albrecht von Brandenburg ausgeführten Werke, die herrliche Tischplatte mit der David=Geschichte im Louvre, die Miniaturen eines Gebetbuches in der Bibliothek zu Aschaffenburg, sind die einzigen sicheren Bilder, die er anführt. Und doch zweifeln wir kaum, daß es später noch gelingen wird, wenn man von diesen Werken ausgeht und zu einer umfassenden Autopsie gelangt, nach und nach noch andere Arbeiten von ihm aufzufinden. In seiner sonstigen Thätigkeit schildert der Verf. aber den Hans Sebald sehr lebendig und charakteristisch. Trotz der Verbannung ist der Meister ein paar Jahr später wieder in Nürnberg aufzufinden, arbeitet für den Holzschnitt, sticht in Kupfer. Darstellungen, die wider das Papstthum gerichtet sind, Schilderungen aus dem Bauernleben, so schon 1528 die Holzschnittfolge des Bauernfestes zu Megeldorf, ein erstes theoretisches Werk, die „Proporcion der Roß" erscheinen zunächst. 1534 vollendet er den erwähnten Tisch für den Kardinal Albrecht. Bald darauf, 1536, verläßt er die Heimat und wird Bürger zu Frankfurt, wo er dann 1550 starb. Anfangs war er hier in angesehener Stellung und fand, ohne eigentliche Konkurrenz, eine lohnende Thätigkeit. Die Leiden der Stadt durch die Occupation im Schmalkaldischen Kriege lähmten dann freilich Handel und Gewerbe und waren für jeden Einzelnen empfindlich. Gegen die Aeußerungen Sandrart's, der ihn als einen liederlichen Menschen hinstellt, und gegen die Art, wie späterhin, namentlich von Hüsgen, solche Bemerkungen kolportirt und auf die Spitze getrieben worden sind, nimmt Rosenberg den trefflichen Künstler in Schutz. Ihm ist es ergangen, wie den holländischen Genremalern des 17. Jahrhunderts, denen Houbraken und Campo=Weyerman soviel Ehrenrühriges nacherzählt. Das Alles ist nur aus den Gegenständen, die sie darstellten, abstrahirt worden. Ihm persönlich ist es übel ausgelegt worden, daß er gern die derbe Lustigkeit des Bauernvolkes, das nicht ganz vorwurfsfreie Badeleben darstellte. Und doch lebt in ihm eben nur der kernige Humor seiner Zeit, der in der damaligen Volksliteratur ja gerade so naiv, so von aller Zimperlichkeit entfernt zu Tage tritt. Auf diesem Gebiet ist Hans Sebald wahrhaft originell und schöpferisch, mögen immerhin auch von Barthel ein paar reizende Genreblättchen da sein. In Darstellungen aus der Gestaltenwelt der Renaissance, in jenen kleinen ornamentalen Erfindungen, die für zahlreiche Zweige der Kunstgewerbe, namentlich für die Gold= und Silberschmiede zu Vorbildern wurden, und zum schnellen Aufschwung dieser Künste in Deutschland ungemein viel beitrugen, ging aber, was bei Rosenberg vielleicht nicht hinreichend hervorgehoben ist, der jüngere Bruder sichtlich voran, wie schon die Daten auf den Blättern zeigen. Hans Sebald, der dann allerdings späterhin noch einige theoretische Studien machte, hat ihn noch in späterer Zeit häufig kopirt, hat in dieser Beziehung viel von ihm ge=

lernt, hätte aber solche Grazie, solchen klassischen Adel nicht erreicht, wie jener beispielsweise bei seiner Madonna am Fenster (Bartsch 8.).

Endlich noch ein paar Bemerkungen zu den Verzeichnissen der Werke. 1) B. Beham. Den Entwurf zur Madonna am Fenster (Suermondt-Sammlung, Berliner Museum) bezweifelt Rosenberg mit Unrecht. — 2) H. S. Beham. Die Tischplatte im Berliner Museum aus dem Jahre 1530 ist ihm wohl nur in Folge einer modernen Taufe zugeschrieben worden. Sie ist eher eine Schweizer Arbeit. — Zu den Handzeichnungen sind noch zwei Folgen, früher in der Sammlung Pulsky in Pesth, hinzuzufügen, die kürzlich Herr von Lanna in Prag erworben hat: Sieben Blättchen mit Allegorien der Laster, weiblichen Figuren mit Fahnen, in modischer Tracht, auf verschiedenen Thieren reitend, hoch 56 bis 59, breit 41 bis 45 Millimeter. Die Schlemmerei hat auf ihrer Fahne des Künstlers Monogramm mit dem P. — Sechs Blatt aus einem deutschen Kartenspiel, Bauern, Jäger, Kavaliere darstellend, hoch 83 bis 87, breit 48 bis 60 Millimeter.

Die Illustration des Rosenberg'schen Buches ist musterhaft. Die Holzschnitte, in Berlin gefertigt, sind mit großer Korrektheit, Treue und Feinheit ausgeführt.

Alfred Woltmann.

Eingesandt.

Herr Carl Clauß führt in seinem Aufsatze über Ludwig Richter im 9. Hefte der Zeitschrift (S. 262) die reizende Schilderung Richter's an, wie in der goldenen Periode akademischen Zopfes der Baumschlag gelehrt wurde. Als seinen Gewährsmann citirt er Herrn Dr. H. Lücke. Alten Freunden der Kunst und Richter's ist aber die Erzählung längst bekannt. Otto Jahn hat sie aus dem Munde seines Freundes Richter vernommen und in seinem Vorwort zum Richter-Album (S. 6), sowie in seinem biographischen Aufsatze mitgetheilt und zwar wörtlich genau in derselben Fassung, in welcher wir die Erzählung bei Clauß lesen.

Ein Freund Otto Jahn's.

Zeitschriften.

Mittheilungen des österr. Museums No. 120.
Die Gewerbe-Ausstellung in Teplitz. — Die historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse in Frankfurt a/M. — Die Kunstsammlungen u. Zeichenschulen in Basel. — Wiener historische Kunstausstellung 1876. — Die Holzschnitzerei in Schleswig-Holstein.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. August.
Buntglasierte Thonwaaren des 15.—18. Jahrhunderts im Germanischen Museum, von A. Essenwein (Mit Abbild.)

The Art-Journal. September.
Studies and sketches by Edw. Landseer. (Forts. Mit Abbild.) — Shakespeare's London and the house he lived in, von C. Br. Allen. (Mit Abbild.) — The Royal Academy exhibition. — Metal and wood-work among the Hindoos, von A. Hunter. (Forts. Mit Abbild.) — The stately homes of England; Westwood park, Worcestershire. (Forts. Mit Abbild.) von S. C. Hall und LL. Jewitt. — Cluny tapistery, von R. Conder. (Mit Abbild.) — On the progress of our art-industries, von Archer. — J. Jacquemart's collection of shoes in the museum of costume, Paris. (Mit Abbild.) — Obituary: J. B. Waring, E. W. Pugin; Fr. C. Lewis; Th. Worsey; Thomas L. Rowbotham; Ant. Melbye; Aloysin Juvara; P. Dubertau. — 3 Kunstbeilagen.

Kunstkronijk No. 13 u. 14.
Uit vele eeuwen, over Kunst. — Schilderij en lithographie, von J. Gram. — Euphorion.

Das Kunsthandwerk Heft 12.
Krug von Elfenbein 1600—1625 (Nationalmuseum in München). Türkischer u. persischer Dolch, modern. (Histor. Museum in Dresden). — Façadenentwurf von Holbein, Doppelblatt, (K. Kupferstichkabinet in Berlin). — Goldstickerei, 1568 (Nationalmuseum in München). — Gestickter Stoff, 17. Jahrh. (Oest.-Museum in Wien).

Inserate.

Zur gefälligen Beachtung.

Die dem heutigen Hefte der Zeitschrift beigefügte Unger'sche Radirung nach Dirk Hals ist leider im Druck nicht gut ausgefallen. Wir werden dasselbe Blatt noch einmal drucken lassen und dem 1. oder 2. Hefte des neuen Jahrgangs beifügen.

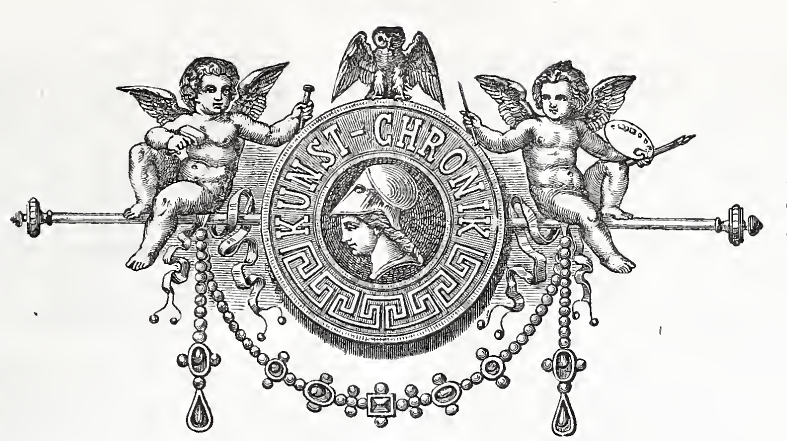
Die Redaktion und Verlagshandlung.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge
sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

24. September



Nr. 50.

Inserate
à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Holländische Kunstzustände.

II.

„Zum Unglück wird in unserem Lande ein Schlagwort, und sei es noch so unlogisch, für baare Wahrheit angenommen, wenn auch nur ein oberflächlicher Schein von Wahrheit daran haftet." Der Minister Thorbeke hat einmal das große Wort gelassen ausgesprochen: „„Kunst ist keine Regierungssache"", „und dieser Sophismus hat 20 Jahre lang den Dienst des Busches, versehen, in welchen der Vogel Strauß seinen Kopf steckt, um nicht gesehen zu werden." Diese Aussprüche des Verfassers von „Holland op zijn smalst" sind wohl hinreichend, um die Theilnahmlosigkeit der Holländer in Sachen der bildenden Kunst zu begreifen. Als 1872 in der zweiten Kammer über Kunst und Wissenschaft verhandelt und etwas mehr gesprochen wurde, als man es gewohnt war, schwelgte mancher Kunstfreund in dem Gedanken, daß man von nun an in Niederland einer schönen Zukunft entgegengehe und die Denkmäler der Geschichte und Kunst gerettet seien.

Herr V. de Stuers theilte diese Erwartungen nicht, er verhielt sich kühl gegenüber dem Enthusiasmus, denn was sollen einige Kammerreden bewirken, so lange nicht im ganzen Volk der Sinn für die Kunst geweckt wird, in ihm die Ueberzeugung sich befestigt, Kunst sei eine ebenso wichtige Angelegenheit für das Land, wie der Wasserbau, die Landesvertheidigung und die Kolonialpolitik? „Mancher wird hohnlächeln, wenn er Kolonien und Kunst, Javakaffee und Rembrandt's Nachtwache als gleichwerthige Interessen nennen hört."

Wer freilich von der Kunst sich keinen anderen Gewinn erwartet, als denjenigen, „welchen die Gastwirthe und Lohnkutscher aus den Taschen kunstliebender Fremden herausziehen, die aus der Ferne hieher kommen, für den ist allerdings jeder schöne Bau eine Verschwendung, jedes Museum nur ein theurer Spaß, jedes alte Monument nicht mehr als ein für gaffende Touristen merkwürdiger Haufen alter Steine. Diese einseitige Auffassung will ich Niemanden übel nehmen, ist sie ja doch die natürliche Folge von dem jämmerlichen Zustand, in welchem unsere alten Baudenkmäler wie unsere moderne Architektur und unsere öffentlichen Sammlungen sich befinden."

Nicht blos von dem günstigen Einfluß der Künste auf das Volkswohl im Allgemeinen will unser Autor sprechen, er will gerade den materiellen Vortheil hervorheben, welcher aus der Pflege der Künste entspringt. Leuten, die nur für die täglichen Börsennotizen Interesse haben und kein Geld für eine Sache bewilligen, falls nicht etwas Tüchtiges dabei herausspringt, muß man nachweisen, „daß auch Kunst und Wissenschaft einen vortheilhaften Reingewinn abwerfen, der nicht blos in Erhöhung des nationalen Ruhms, in der geistigen Entwickelung, der Förderung des moralischen Wohles besteht, sondern in baarem Geld, in Gulden niederländischer Währung."

Vor Allem muß die Kunstindustrie gehoben werden; dazu freilich wird man zuerst der Geschmacklosigkeit auf dem Gebiete der Architektur entgegensteuern und den Zustand unserer Museen verbessern müssen, damit man auch in denselben Studien machen kann.

Ein italienischer Reisender sagte über Holland „„Si dorme in questo paese, diceva il Diderot viag-

giando in Olanda, e questa esclamazione mi venne piu volte sulle labbra"" (Ollanda di Edmondo de Amicis. Firenze 1874.).

Als ein bekannter Freund der schönen Künste kürzlich an die seit Jahren bestehende Feuergefährlichkeit des Trippenhuis erinnerte, fühlten sich gerade diejenigen durch das Wort zur rechten Zeit verletzt, welche durch ihre engen Beziehungen zum Kunstleben am meisten Grund hatten, der Bundesgenosse des Alarmrufers zu sein; war das Wort einmal gesprochen und von der Menge unserer Landsleute die Gefahr erkannt, so genügte das, um — keinen Augenblick mehr an die Sache zu denken. Der Alarmrufer hatte scherzend erzählt, daß die Amsterdam'sche Feuerwehr sich täglich im Retten von Rembrandt's Nachtwache und von den sechs oder sieben Millionen übe, mit denen das Trippenhuis vollgepfropft ist. Selbst der Verwaltungsrath fühlte sich durch die Bedeutsamkeit dieser Mittheilungen aus dem Schlaf aufgerüttelt; doch man fand den Scherz nicht artig und war ärgerlich über die Störung im festen Schlaf; man ließ durch ein Vorstandsmitglied in den Tageblättern daran erinnern, daß schon vor 30 Jahren Vorsichtsmaßregeln und scharfe Vorschriften getroffen und gegeben worden waren, um im Nothfall die Schätze der Galerie zu retten (wörtlich, daß scharfe Kerbmesser bereit lägen, die Leinwandstücke der unsterblichen holländischen Meister abzuschneiden.). Ob auf die Tafelmalereien und Kupferstiche Bedacht genommen worden war, wurde nicht gesagt, und die Nation konnte indessen behaglich weiter schlafen.

Enthüllungen, wie pikant, wie trauriger Natur sie auch seien, können unser Publikum nicht auf die Dauer wach erhalten; sie verursachen nicht einmal die geringste Aufregung, wie viele Beispiele beweisen. Der Grund der allgemeinen Apathie gegen alles, was Kunst betrifft, liegt in der Unkenntniß und einseitigen Entwickelung unseres Volkes.

Wo soll auch Kunstsinn bei uns herkommen, die wir das Studium des Schönen für nebensächlich, ja zwecklos halten?

Das Ausland thut uns Unrecht, wenn es uns blos des Interesses am Materiellen beschuldigt; Verehrung unserer großen Männer der Vergangenheit, berechtigter Stolz auf alten Ruhm, Tugendliebe und Sinn für die Wissenschaft fehlen uns nicht; für das Gute wird unser Sinn von Jugend auf geweckt, aber das Auge bleibt blind und das Herz verschlossen für das Schöne.

Schon auf den Volksschulen lernt man, in Oranien, dem Schweiger, den Vater des Vaterlands zu erblicken, und vertheidigt späterhin in instinktiver Liebe seinen Namen gegen jede Kritik; aber darum, daß sein ehemaliger Palast zu Delft, der Schauplatz des an ihm verübten Mordes, in eine schmutzige Kaserne verwandelt wird, darum kümmert sich kein Mensch.

Fast kindisch zu nennen ist das zähe Festhalten an der keineswegs begründeten Meinung, daß Lorenz Coster der Erfinder der Buchdruckerkunst sei; warum hat die Stadt Haarlem Geld dafür, ihm ein Monument zu setzen, ihm dem zweifelhaften, nicht aber ihrem berühmten Mitbürger, Frans Hals, dessen acht köstliche Bilder im städtischen Museum allein schon der Stadt einen Weltruf verleihen können? Gieße man doch das Standbild des Pseudobuchdruckers in das des unsterblichen Malers um!

So etwa charakterisirt der Verfasser der genannten Schriften die auffallende Gleichgiltigkeit gegenüber der bildenden Kunst in seinem Vaterlande; manch' andere Beispiele führt er noch an, um diese Einseitigkeit der Interessen in Holland zu kennzeichnen, die so weit geht, daß man zwischen einem Sammler von Kunstwerken und einem Briefmarkensammler keinen Unterschied zu machen weiß, die sich selbst in den Universitätsstädten in der absoluten Unintereſſirtheit der Professoren für die lokalen Sammlungen von Kunstgegenständen äußert. Ich füge als schlagendes Beispiel hiesiger Begriffsverwirrung noch die charakteristische Gegenrede an, die mich überraschte, als vom Verfall der Kunst in Holland gesprochen wurde, „nun, und unsere großartigen Wasserbauten, Schleußen, Brücken ꝛc., ist das etwa keine Kunst?"

Und die moderne Malerei in Holland, steht die nicht in voller Blüthe? Herr V. de Stuers sagt über die letztere: „Ich erinnere mich, wie zur Zeit der Wiener Weltausstellung alle Tageblätter rasten und tobten, weil ein Deutscher behauptet hatte, daß bei uns die Kunst nicht viel leiste. Die Unbestimmtheit der Begriffe „viel" und „nicht viel" erschwert es, diesen Ausspruch zur Basis einer Diskussion zu wählen. Aber fragen wir uns einmal ohne Voreingenommenheit und gewissenhaft, ob denn unsere Malerei in Wirklichkeit ungetheilte Bewunderung und Zufriedenheit verdient, so wird man wohl einigen Einwand erheben müssen. Nicht, daß es mir in den Sinn käme zu bestreiten, daß wir uns einiger vortrefflicher Meister zu erfreuen haben, die später einmal gewiß ebensogut wie die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts genannt werden; aber ich kann nicht zugeben, daß die moderne niederländische Malerschule sich im Ganzen mit derjenigen früherer Zeit und in irgend welcher Hinsicht mit derjenigen von Belgien, Frankreich und Deutschland messen könne. Man erinnere sich nur daran, daß gegenwärtig nur die Landschaft, die Marine und das Genre gepflegt werden; die Historienmalerei, sowohl die mythologische und religiöse als die eigentliche, ist auch nicht durch einen einzigen Meister vertreten, und ebensowenig die große Dekorationsmalerei, die früher unsere Kirchen mit prächtigen Wandmalereien schmückte. Vor allem auffallend ist

unser absoluter Mangel an Porträtmalern, und das in einem Lande, welches auf diesem Kunstgebiete sich unvergleichlichen Ruhm erworben hatte. Wer sollte es jetzt wagen können, unsere derzeitigen Gemeinderäthe, Schützengildenvorstände so zu malen, wie es ein Rembrandt, van der Helst, van Ravestein, Hals und so viele andere gethan haben, die Schöpfer der Regenten- und Doelenstücke? Freilich, unsere Zeitgenossen bestellen sich auch eher für sechs Gulden ein Dutzend Photographien, und das um so lieber, da die Clichés für Nachbestellungen aufbewahrt werden, als daß sie sich von Meisterhand malen ließen." — Thorbeke's berühmter Ausspruch hat traurige Folgen gehabt, das blickt überall hervor. Nicht genug, daß die Kunst in Verfall gerieth oder blieb, mehr noch, jedes aufrichtige Bestreben, die Kunst zu heben, wird bekämpft, in häßlicher Weise verdächtigt, dahinter entweder lächerliche Alterthümelei gesucht oder bigotte Tendenzen, und — das Publikum stimmt am liebsten demjenigen bei, der die Kunstbestrebungen verhöhnt und ihre Hauptträger angreift und beschimpft.

Der Salon.

VIII.

(Schluß.)

Eine Wanderung durch die **Bildhauerabtheilung** läßt uns einen Fehler wahrnehmen, den man konstatiren darf, ohne daß den französischen Künstlern Unrecht geschähe, um so mehr, da gediegene französische Kritiker denselben ebenfalls wahrgenommen und gerügt haben. Es ist der Mangel an Erfindung, die Dürftigkeit der Originalität, welche es viele selbst von den Besten nicht verschmähen läßt, mit ein und demselben Gegenstande mehrere Jahre hindurch vor das Publikum zu treten. So erblicken wir dasjenige, was wir anno 1873 in Gyps gesehen und 1874 in Marmor goutirt haben, heute in Bronze gegossen. Dieses geistige Armuthszeugniß, welches sich unsere Bildhauer selbst ausstellen, läßt darauf schließen, daß diese Künstler ihren Beruf mehr als ein höheres Handwerk auffassen, wo Fertigkeit vor allen Dingen am Platze ist, und wo die geistige Thätigkeit sich auf ein Minimum beschränken darf. So kommt es auch, daß „Kompositionen" in des Wortes höherer Bedeutung nicht vorhanden sind; die „Gloria victis" von Mercié, durch welche wirklich ein poetisch-patriotischer Hauch weht, ist selbst blos die Kopie einer Marmorgruppe, die wir voriges Jahr gesehen haben. Wahrscheinlich schloß der Bildhauer aus dem warmen Empfang, dessen sich sein Werk damals erfreute, daß er auch heuer dasselbe den bewundernden Blicken der Ausstellungsbesucher nicht entziehen dürfe. Das Metall verleiht unbedingt dem Werke einen energischeren Effekt. Eine Göttin, welche die Einen für eine Viktoria halten, während es eher die Personifikation des Vaterlandes ist, zeigt einem zu ihren Füßen dahingestreckten Helden einen Lorbeerkranz. Die Figur der Göttin ist vielleicht, weil der Künstler hier noch Korrekturen vornehmen konnte, in Bronze weit sprechender als in Marmor. Dagegen war die Gestalt des todten Jünglings in der ersten Gruppe viel effektvoller — was sich bei dem Unterschiede des Materials leicht begreift. Wenn ich nicht irre, ist die Gruppe bestimmt, später auf einem öffentlichen Platze in Paris zu figuriren; sie wird demselben zur Zierde gereichen, wenn auch die Berührung des patriotischen Nervs ihren Antheil an dem Erfolge dieser Gruppe beanspruchen darf, so ist dieser Moment doch nicht der ausschließliche Grund des wohlverdienten Triumphes des Künstlers. Seine Statue ist von jedem übertriebenen Chauvinismus frei.

Dasselbe kann nicht von einer anderen kleinen Gypsgruppe bemerkt werden, die einem Herrn **Detrez** ihre Entstehung verdankt und deren Lob man gewiß nur aus Deutschenhaß singt. Diese Gruppe stellt einen Bauern vor, der mit den Armen und Beinen an einem Baume festgebunden ist. Die Legende im Katalog ist so gütig, uns zu erklären, daß es sich hier ja nicht etwa um eine bloße Studie handelt, sondern um die Darstellung einer barbarischen Kriegs- und Gräuelscene. Der an dem Baum festgebundene Landmann ist von einem preußischen General zum Tod durch Erstarrung verurtheilt, weil er seine Mitbürger nicht angeben wollte. In den Tagen, wo der Zeugnißzwang so üppige Blüthen treibt, mag wohl die sinnreiche Gruppe auch auf ein deutsches Gemüth den Reiz der Aktualität ausüben. In der That war es mit dem Anbinden an die Bäume — eine allerdings ungemüthliche Strafabart — nicht so arg gemeint; die renitenten Bauern wurden wohl ein oder zwei Stunden lang in solche nahe und unliebsame Berührung mit einem Eichenstamme oder einer Linde gebracht, doch dauerte die Strafe nicht bis zum Erstarren. Aber Herr Detrez wollte pathetisch sein und zeigt das champenesische Bäuerlein im verzweifelten Ringen mit den Todeskrämpfen. Es windet und reckt sich wie ein römischer Gladiator im Cirkus. Man sucht übrigens vergebens in der Physiognomie des angeblich Gemarterten nach einem Typus der französischen Bauern, sei es aus Ost-, Nord- oder Westfrankreich. Es muß irgend ein zufälliges Modell bei der Anfertigung seiner Gruppe vor Herrn Detrez gesessen haben, so daß die lokale Farbe kaum mehr geachtet wird als die historische Wahrheit.

Eine andere Erinnerung an die unheilvolle Kriegsperiode finden wir in der allegorischen Figur von **Chapu**: „Die Jugend", einer Marmorstatue. Die anmuthige und mit besonderer Feinheit ausgeführte Figur ist für das Grabmal Regnault's bestimmt, des unglücklichen, so viel versprechenden Jünglings, der bei der Metzelei von

Buzenval ruhmvoll aber nutzlos sein für die Kunst so ersprießliches Leben einbüßte. Die Symbolik der Jugend spricht in hohem Grade aus diesem Marmor. Der durch den Friedhof Wandernde wird gewiß beim Anblick dieser gleich einer geknickten Blume dastehenden Figur gerührt eine stille Thräne der Erinnerung dem Verlorenen widmen!

Sehen wir uns in der Menge von Arbeiten aller Genres und aller Größen nach den hervorragenden Namen der modernen Bildhauerkunst um, nicht ohne es zu bedauern, daß die Schöpfungen dieser Meister sich uns nicht von selbst aufdrängen und unseren Blick nicht mit magnetischer Unwiderstehlichkeit anziehen! Wir rufen die mächtigen Namen Etex, Carpeaux, Clesinger, Carrier-Belleuse, aber das Echo giebt nur schwache Antworten. Etex stellte zwei Büsten aus, eine aus Gyps, die andere aus Bronze, letztere der alte Dumas mit dem wohlbekannten Krauskopf und den meisterhaft modellirten dicken Lippen. Die Büste unterscheidet sich von den vielen anderen Bildnissen des berühmten Romanschreibers durch eine Lebendigkeit der Physiognomie, welche die Hand des Meisters verräth.

Eine „Susanne im Bade" ebenfalls von Etex zeichnet sich dagegen durchaus nicht vor den etlichen 100 Behandlungen dieses Thema's durch weniger berühmte Kräfte aus.

Clesinger, der entschieden über seine Schaffungsperiode hinaus ist, begnügte sich mit einer einzigen Büste aus weißem Marmor. Es ist eine modern frisirte lächelnde Dame, welche zwischen den zwei gekreuzten Armen eine reiche Auswahl von Ordensbändern und Dekorationen wie in einem Korbe offerirt. Die Züge der Dame sind uns nicht unbekannt — oben befindet sich ihr Porträt im gelben Kleid. Es ist Madame Rattazzi, und die Dekorationen sind wahrscheinlich eine sinnreiche Allegorie der vielen Lazarus-Mauritius-Ritter, die sie als Frau des berühmten italienischen Ministers geschaffen hat. Carpeaux, dessen Bacchantengruppe an dem Eingangsportal der großen Oper so viel Aufsehen erregte und zu so lebhafter Polemik Anlaß gab, liegt seit einer Reihe von Jahren krank danieder. Er schleppt sich von einem Badeort nach dem andern, vergebens Heilung suchend; trotzdem verdankt man ihm zwei Büsten. Beide (ein Herr und eine junge Dame) tragen einen krankhaften Stempel. Das Porträt der Dame aus Bronze wurde offenbar nur von dem Künstler entworfen, und es fehlte ihm an Muße, um den Guß genau zu überwachen. Dieser Vorwurf könnte auch manchen anderen treffen, der die Entschuldigung der Krankheit nicht aufführen dürfte. Die mechanische Arbeit hat an der Bronzestatue überhaupt einen so großen und artistisch nicht kontrolirbaren Antheil, daß es wirklich mehr darauf ankommt zu wissen, was für eine Firma den Guß besorgte, als wer das Werk selbst modellirt hat. Vielleicht wäre es nicht indiskret, die Bildhauer an die Traditionen ihrer Altvordern zu erinnern, die zu einer Periode schaffen mußten, wo die Mechanik noch nicht so verläßlich und so vollkommen dastand, wie heute.

Carrier-Belleuse ist ganz seraphisch gestimmt. Zwei Engelsstatuen tragen seine Signatur, einer dieser himmlischen Bewohner ist für einen öffentlichen Platz in Santiago de Chili bestellt. Es vergeht keine Ausstellung, wo nicht ein oder zwei Monumente zu sehen sind, die auf Bestellung einer der zahllosen südamerikanischen Republiken ausgeführt werden. Hätte es doch beinahe voriges Jahr einen ganz ernsten diplomatischen Konflikt mit Spanien gegeben, wegen einer an das Bombardement von Callao erinnernden Statue, die weil zu groß um im Innern des Industriepalastes aufgestellt zu werden, auf dem Rond point prangte.

Auch heute erhebt sich auf diesem Platz ein für Mexiko bestimmtes Monument des Columbus mit allegorischen Gruppen von eminent klerikalem Stempel auf dem Postament. Ihm macht eine Reiterstatue des Königs von Cambodscha vis-à-vis. Die schwarze Majestät nimmt sich in ihrem Generalkostüm weit mehr komisch als imponirend aus. Beide Werke dürften jetzt in ihren entfernten Bestimmungsorten angelangt sein und den Dilettanten des Birmanenlandes und am Stillen Ocean die französische Kunst veranschaulichen.

Es wäre eine undankbare und ermüdende Arbeit, selbst die besseren von den Marmor- und Gypsbüsten näher besehen zu wollen, wovon die meisten nur einen künstlerisch sehr relativen Werth haben und einzig als Familienstücke eine Bedeutung besitzen. Die Bildhauerei profitirt nämlich von der Mode grade so viel wie die Oelmalerei. Wer sein Porträt von Bonnat nicht haben kann, läßt sich von einem beliebigen meist italienischen Bildhauer modelliren; wie es mit der Aehnlichkeit aussieht, darüber können nur die Freunde und Bekannten der Porträtirten urtheilen. Einige persönliche Beispiele, die ich in dieser Hinsicht aufzuführen im Stande wäre, würden die Sache nicht zu Gunsten der Fertigkeit der betreffenden Künstler entscheiden. In den meisten Fällen ist das Original nichts weniger als geschmeichelt, und wahrscheinlich dürfte die Büste statt am Ehrenplatz im Salon aufgestellt zu werden, ein viel bescheideneres Plätzchen auf dem Dachboden einnehmen. Einige dieser Büsten erinnern in sehr lebhafter Weise an jene ultra-wohlfeilen Produkte italienischer Industrie, die einem nicht selten auf offener Straße oder im Wirthshaus angeboten werden. Und da fabelt man noch von der Strenge, von der Parteilichkeit der Jury! Ja, Parteilichkeit zu Gunsten der Aussteller!

In dieser Abtheilung für Skulptur fanden wir auch einige rein industrielle Erzeugnisse, die sehr zu Gunsten der Fortschritte zeugen, die von gewissen großen

Firmen auf diesem Boden gemacht wurden. Die seit einigen Jahren inaugurirte Verzierung des Marmors mit Gold nimmt sich besonders gut aus und bildet für vornehmere Appartements eine kostspielige, aber zweckmäßige und geschmackvolle Dekoration. Das ist Alles hübsch zu besehen, das übrige jedoch bleibt Reklame.

Noch würde sich uns ein schönes Stück Arbeit darbieten, wenn wir die Galerien, die sich um die Gemäldesäle herumschlängeln, ansehen wollten, wo einige Tausend Nummern Holzschnitte und Stahlstiche, Radirungen, Lithographien, Emailarbeiten u. s. w. ausgestellt sind. Konstatiren wir vor Allem die namhafte Betheiligung des schwachen Geschlechtes an diesen verschiedenen nicht immer starken Arbeiten. Das Werk des vermögenslosen Mädchens, welches in dieser Befähigung einen Erwerbszweig findet, bietet sich unseren Blicken neben der Arbeit einer vornehmen Dame, die mit dem Bleistift oder dem Stichel aus Liebhaberei die Langeweile müßiger Stunden verscheucht oder einen liebgewonnenen Sommeraufenthalt sich fester in's Gedächtniß prägen will, wie z. B. Madame Nathaniel von Rothschild, die zwei Aquarelle einem kleinen bearnesischen Dorfe widmet. Dieser Aquarelle aus zarten Damen- oder Mädchenhänden giebt es eine ganze Fülle, und es würde uns nicht wundern, wenn übers Jahr manche von diesen Anfängerinnen sich in der eigentlichen Malerei mit Erfolg versuchen dürften. Landschaftliche Scenenkopien von Gemälden, die in den vorigen Salons einigen Erfolg errungen haben, werden da mit Erfolg gepflegt. Hie und da taucht auch besonders bei der Abtheilung für Radirungen eine kriegerische Scene auf, aber ohne in die Sache mehr Leben zu bringen. Die leider veraltete Pastellmalerei feiert in einigen gelungenen Exemplaren ihre Auferstehung; hoffentlich wird es bei diesen vereinzelten Symptomen nicht stehen bleiben, müßte auch seitens der Regierung eine Aufmunterung erfolgen, wie kürzlich auf Befürwortung Garnier's die Verwendung der Mosaik wieder aufgenommen wurde.

Will man nun den Salon von 1875 vorurtheilsfrei und ohne sich auf den Standpunkt einer Schule zu stellen, in seinen Gesammtergebnissen erblicken, so kommt man zu dem Schlusse, daß ebenso wenig Ursache vorhanden ist, in die Siegestrompete zu blasen als die Hände über dem Kopf zusammenzuschlagen und nichts als Verfall und wieder Verfall zu erblicken. Es ist wahr, gewisse Gebiete, die Historienmalerei, die religiösen Gemälde — die ganze Bildhauerkunst sind entschieden zurückgegangen. In der zuerst angedeuteten Gattung hat sich die französische Schule das Scepter, welches die Delaroche, die Delacroix, die Vernet so lange führten, aus den Händen winden lassen, und es geschehen keinerlei Anstrengungen, um es zurückzuerobern. Auf anderen Gebieten wieder, z. B. im humoristischen und episodischen Genre, ist kein Rückschritt, aber auch kein Fortschritt zu konstatiren, so daß nur in der Porträt- und Landschaftsmalerei eine fortschrittliche Tendenz vorhanden ist. Das genügt jedoch reichlich, um der französischen Kunst einen ehrenvollen Platz einzuräumen und sogar die Hoffnung auf eine baldige epochemachende Bewegung aufkommen zu lassen. Wer weiß z. B., was entstehen würde, wenn die Excentriker der realistischen Schule ihre Kräfte und ihre Energie einem originellen, immerhin aber doch an Regeln gebundenen und genießbaren Schaffen widmen wollten. Man lasse die jungen Adepten dieser Schule, die nicht bescheiden anfangen wollen, und die sofort mit Eklat die Augen der Welt auf sich gerichtet wissen möchten, sich ihrer allerersten Grillen entledigen, man lasse sie zur Erkenntniß kommen, daß es nicht genügt, dem Pudel den Schweif zu stutzen, wie Alcibiades, um ein berühmter Mann zu werden — und ich würde nicht dagegen schwören, daß nicht eine frische Bewegung eintreten dürfte, welche jener von 1820—1825 durchaus ähnlich kommen würde. Daß dieser Entwicklung Manches im Wege steht, ist begreiflich, am meisten beweisen es die unstäten krankhaften Verhältnisse in den Künstlerkreisen selbst, wo man nicht recht weiß, woran man hält. Bald wird hier gegen die Bevormundung durch den Staat ein Klagelied angestimmt, bald wenn der Staat die Zügel lockert, weiß man sich durchaus nicht zu helfen. Es sind das die Symptome einer mühsamen Uebergangs- und Gestaltungsperiode, die sich wohl noch einige Jahre hinziehen könnte. Ein Wahn jedoch, der sowohl dem französischen Publikum wie der französischen Künstlerwelt durchaus benommen werden muß, ist die Anschauung, daß in der Kunst die Quantität den Mangel der Qualität zu decken und aufzuwiegen im Stande ist. Das ist eine Illusion, die allerdings durch den Anblick der Tausende von Gemälden bei den jährlich wiederkehrenden Ausstellungen genährt wird. Mit dieser Konstatirung der Ueberproduktion gewährt man dem patriotischen und artistischen Chauvinismus eine nichtssagende Genugthuung. Soll nun diese Tendenz von Oben gefördert werden, indem man alljährlich die so und so vielen Säle des Industriepalastes stets voller stopft, einen dickeren Katalog herausgiebt, und Alles was der Katalog angiebt, was in demselben enthalten ist, unter öffentlichem Schutz als vortrefflich präsentirt? Entweder müssen die Zulassungen zum Salon bedeutend verringert werden und nur wirklich das Außerordentliche zugelassen werden, oder die Jury muß abgeschafft werden und die Ausstellung jedem offen sein. Da die zweite Alternative nothwendigerweise den Ruin der Ausstellungen nach sich ziehen müßte, so werden sich, wie es gewichtige Stimmen hier zu Lande bereits gethan, alle Freunde der französischen Kunst der ersten Eventualität anschließen.

Paul d'Abrest.

Kunstliteratur.

Führer durch die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten vom Mittelalter bis zur Mitte des 18. Jahrh. Dresden (Kurländer Palais). Im Auftrag des Komité's ausgearbeitet von Richard Steche. 1875. Zweite vermehrte und überarbeitete Auflage. Druck von C. Blochmann u. Sohn.

In dem Berichte der „Kunst-Chronik" (Nr. 44) über die Dresdener Ausstellung älterer kunstgewerblicher Arbeiten ward auch des Katalogs gedacht. Derselbe wurde, wie an jener Stelle bereits erwähnt, ziemlich gleichzeitig mit der Eröffnung der Ausstellung ausgegeben und dürfte sicher als Orientirungsmittel den Besuchern willkommen gewesen sein. Der Verfasser, Architekt Steche, hat in einer, noch im Laufe der Ausstellung erschienenen zweiten Auflage, seine Arbeit einer nochmaligen sorgfältigen Redaktion unterzogen, welche das Interesse an dem Katalog, namentlich in Fachkreisen, wesentlich erhöhen wird. Die Benennung und Beschreibung der Gegenstände ist eine sachgemäßere und zutreffendere als in der ersten Auflage, und sehr sorgsam ist der Autorschaft nachgegangen. Künstler- und Innungszeichen, wie auch die Größenverhältnisse einzelner Werke, werden mitgetheilt. Ebenso finden sich alte Inschriften und Wappen u. dergl. wiedergegeben, wodurch der Katalog nicht nur für die Kunstforscher, sondern auch für die Kulturhistoriker Werth erhält. Neben Sachkenntniß zeugt die mühsame Arbeit des Herrn Steche von einer warmen Hingabe an das Ausstellungsunternehmen, welches letztere in das Werk gesetzt zu haben, hauptsächlich mit das Verdienst einiger jüngerer, strebsamer Dresdener Architekten ist: einem Kreise, dem auch der Verfasser des Katalogs angehört. —s.

Photographische Aufnahmen aus der Dresdener Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten 1875. Nach Auswahl des Komité's in Schnellpressen-Lichtdruck ausgeführt von Römmler und Jonas, Kgl. Sächs. Hof-Photographen. Dresden, G. Gilbers. 1. Liefg. Nr. 1—5. 1875. Fol.

Der Anzeige des Katalogs fügen wir gleich die Empfehlung dieser vortrefflich ausgeführten phototypischen Publikation der Dresdener kunstgewerblichen Ausstellung an, deren hervorragende Gegenstände hier zu dauerndem Gewinn für das Kunstgewerbe und die Kunstgeschichte vereinigt werden. Das Werk ist auf 12—15 Lieferungen zu je fünf Blatt berechnet. Der Preis jeder Lieferung beträgt 5 Mark.

Aus der vorliegenden ersten Lieferung sind besonders hervorzuheben: der prachtvolle romanische Speisekelch aus Kloster Marienstern (Bl. 1), der Schrank aus Eichenholz, deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts (Bl. 2) und die elegante silberne und vergoldete Taufkanne aus der evangelischen Hofkirche zu Dresden, Nürnberger Arbeit des 16. Jahrhunderts (Bl. 5). —w.

La galerie de MM. Six. Album de 50 eaux-fortes, avec texte, d'après les principaux tableaux de cette collection par J. W. Kaiser, professeur à l'académie des beaux-arts d'Amsterdam. Nimègue et Amsterdam, Blomhert & Timmermann & G. J. van Rijsoort van Meurs. 1. livr. Fol. 1875.

Das Unternehmen des bekannten holländischen Kupferstechers, die Schätze der berühmten Sammlung der Familie Six van Hillegom in Amsterdam in Radirungen mit erläuterndem Text zu publiziren, ist als solches ein sehr verdienstliches und ergänzt in willkommener Weise die verschiedenen graphischen Prachtwerke, welche namentlich W. Unger's unermüdliche Thätigkeit in Holland zu Tage gefördert hat. Wir bedauern jedoch gleich hinzufügen zu müssen, daß die Ausführung nicht ganz den Erwartungen entspricht, die wir nach Kaiser's Leistungen in der Grabsticheltechnik von dem Werke gehegt hatten. Die ängstliche, allzu zarte Nadelführung, welche er hier gewählt hat, genügt wohl bei den Bildern der holländischen Feinmaler, einem G. Dou, Metsu, Terburg. Der Tiefe und Kraft eines Rembrandt und Fr. Hals gegenüber sinkt sie machtlos zu Boden. Auch der Druck der Platten ist nicht befriedigend. Wenn das Werk unter solchen Umständen strengeren Anforderungen kaum genügen dürfte, ist es andererseits viel zu theuer, um in das größere Publikum eindringen zu können. Das Ganze ist auf acht Lieferungen berechnet, welche in Zwischenräumen von je sechs Monaten erscheinen sollen. Der Preis jeder Lieferung beträgt für die épreuves d'artiste 46 Frcs., für die chinesischen Drucke 30, die gewöhnlichen 25 Frcs.

Der Text giebt zunächst eine Genealogie der Familie Six und interessante Daten über die Entstehung der Galerie. Daran schließen sich die Erklärungen der einzelnen Bilder, denen wir ohne ihren poetischen Aufputz mehr Geschmack abgewinnen würden.

Das uns vorliegende erste Heft enthält die beiden Porträts des Bürgermeisters Six und seiner Frau von Rembrandt, das Milchmädchen von J. van der Meer, Terburg's Musikstunde, die Haushälterin von G. Dou und eine Bauernschenke von A. van Ostade. Für die nächsten Hefte werden u. A. Bilder von Fr. Hals und P. de Hooghe's Wäscherin in Aussicht gestellt. P. F.

Vermischte Nachrichten.

* **Die Michelangelofeier in Florenz** gestaltete sich unter dem Zusammenfluß von Deputationen und Repräsentanten der Kunstwelt und durch die massenhafte Betheiligung des Volks zu einem internationalen Jubelfest der glänzendsten

und erhebendsten Art. Die öffentlichen Feste währten vom 12.—14. September; aber auch die folgenden Tage der Woche waren in kleineren Kreisen dem Andenken des großen Meisters gewidmet: Ausflügen zu den Stätten seiner Wirksamkeit in der Umgebung, dem gemeinsamen Studium seiner in Florenz vereinigten Werke, Festmahlen, Theatervorstellungen u. s. w. Wir berichten über alles dieses ausführlich in den nächsten Nummern der Chronik. Der Ausstellung von Michelangelo's Werken in den Räumen der florentinischen Akademie, sowie der Besprechung der aus Anlaß des Festes erschienenen Publikationen — es sind uns deren bereits über 20 bekannt — werden wir spezielle Aufsätze in der Zeitschrift widmen.

Aus dem Leben Ernst von Bandel's theilt der „Hannov. Kourier" folgende Züge mit: Im Auftrage König Ludwig's verweilte der junge Bildhauer zur Vervollkommnung seiner Studien in Rom. Er war dort u. A. damit beschäftigt, auch eine Büste Franz v. Sickingen's für die Walhalla zu meißeln, und Thorwaldsen, damals ebenfalls in Rom, sollte über die Büste sein Urtheil abgeben. Wäre nun derselbe damit einverstanden gewesen, so sollte dieselbe gekauft sein — so lautete die Bedingung des Bayernkönigs. Bandel macht die Büste fertig und präsentirt sie Thorwaldsen. Dieser äußert seine volle Zufriedenheit, bedauert aber, daß im Marmor am Halse der Büste ein brauner Fleck sei. Bandel entschuldigt sich, daß er dieses natürlich nicht habe wissen können, aber Thorwaldsen kommt so oft und so wenig schonend auf diesen Fleck zurück, daß Bandel endlich die Geduld reißt. Er nimmt seinen Hammer und haut mit plötzlichem Schlage dem Sickingen die Nase ab, daß sie weit davonfliegt. Thorwaldsen ist entsetzt: „So gehen Sie mit hundert Dukaten um?" ruft er aus. Bandel aber versichert, er werde in wenig Wochen einen neuen Sickingen gefertigt haben. Dieser neue Sickingen steht zu München in der Walhalla. Der alte Sickingen, dem die Nase fehlte, stand unbeachtet in des Künstlers Atelier. Monate vergehen, da kommt der Professor Wagner aus München, der in König Ludwig's Auftrage Griechenland bereist hatte, nach Rom; — die deutschen Künstler sitzen zusammen, auch ein junger, nicht zum Fach gehöriger Hannoveraner, Namens Ebeling. Professor Wagner lobt die alten Griechen auf's Außerordentlichste und rühmt ihre Kunstfertigkeit in der Skulptur mit dem Zusatze, daß namentlich in freihändigen Arbeiten mit dem Meißel kein Lebender sie mehr erreichen könne. Bandel, der dabei steht, murmelt einige Worte des Widerspruchs, die der ältere Wagner mit einem wegwerfenden „Gelbschnabel" beantwortet. Jetzt springt Bandel auf und versichert, er wolle in acht Tagen freihändig eine Büste Ebeling's aus Marmor hauen. — Professor Wagner lacht zwar, aber Bandel hielt Wort. Mit Benutzung des nasenlosen Sickingenkopfes stellte er in acht Tagen eine höchst ähnliche und wohlgelungene Büste Ebeling's her. Professor Wagner lachte nicht mehr. Dieser Ebeling nun (später Kriegsbaumeister) empfahl unsern Bandel, als Wilhelm IV., Erbauer des Göttinger Universitätsgebäudes, das Giebelfeld dieses Gebäudes mit Reliefs zieren lassen wollte. Bandel kam und fertigte die Reliefs nach eigenen Ideen an, welche mit denen der Professoren nicht immer übereinstimmten. Bandel drang aber mit seinen Ansichten durch, und später wurde ihm auch die Ausführung der Figur Wilhelm's IV. anvertraut, welche vor dem Göttinger Universitätsgebäude steht. Der Ruf nach Hannover war 1834 erfolgt; bis 1838 hat Bandel in dieser Stadt an den Restaurationsarbeiten des königlichen Schlosses gearbeitet und war für seinen Plan des Armindenkmals thätig. Er war hier dem Schauplatze der Varusschlacht näher als je zuvor in seinem Leben, und es bedurfte nur eines äußeren Anstoßes, um ihn seine Lieblingsidee mit ganzer Energie wieder aufnehmen zu lassen. Diesen Anstoß bot ein Zufall. In dem Jahre, als Dahlmann zum Prorektor der Göttinger Universität gewählt wurde (1836), war Bandel dort thätig an den ihm übertragenen Arbeiten; er wurde eingeladen zu dem Festessen des neuen Prorektors, und der Zufall wollte, daß er einen Platz erhielt neben einem aus dem Lippe'schen gebürtigen Professor. Im Laufe des Abends kam das Gespräch auf den Teutoburger Wald; die lebhaften Schilderungen, welche jener Professor von der Schönheit seines Vaterlandes machte, regten Bandel mächtig an und bewogen ihn, in der nächsten Zeit aufzubrechen und den Wald zu Fuße zu durchstreifen. Er ging die ganze Gegend durch; den leichten Ranzen auf dem Rücken, durchmaß er dieses Fleckchen Erde kreuz und quer am Wanderstabe. Ohne allerlei Abenteuer ging es dabei natürlich nicht ab. Einmal wurde er, ganz nahe bei Detmold, von einem Wächter der öffentlichen Sicherheit angehalten. „Wo ist Ihr Paß?" fragte dieser. „Paß?" entgegnete Bandel, „ich habe keinen Paß." „Das ist sehr schlimm!" donnerte der Mann des Gesetzes. „Ja, das ist sehr schlimm!" lautete Bandel's ruhige Antwort. Nach derselben fixirt ihn der Beamte stumm noch eine halbe Minute, sagt dann kurz: „Guten Morgen!" — und geht davon, ohne ein Wort hinzuzufügen. So kam unser Fußwanderer nach Detmold; der Teutberg (auch Grotenburg genannt) war das Ziel seines Strebens. An einem schönen Sommermorgen des Jahres 1837 steht Bandel am Fuße des Berges; kein Weg bietet sich ihm dar, die Höhe zu erklimmen. Er ruft ein in der Nähe spielendes Kind, einen Knaben, herbei und fragt: „Kannst Du mich auf den höchsten Punkt dieses Berges führen?" „O ja", lautet des Kleinen Antwort, und Mann und Kind steigen den Berg hinan. Nach mühseligem Steigen halten sie still; der höchste Punkt des Teutberges ist erreicht. Mitten unter dichtem Gestrüpp in dem wilden Forst schaut Bandel sich prüfend um und sagt dann nach einem Weilchen zu seinem kleinen Führer: „Du, — da soll ein Denkmal errichtet werden!" — Das Kind schaut ihn verwundert an, — aber der Mann hat sein Wort gehalten.

R. B. **Germanisches Museum.** Da der Wiederaufbau des abgetragenen alten Augustinerklosters auf dem Terrain des Germanischen Museums als Anbau an die ehemalige Karthause, in seinen wesentlichsten Theilen — bis auf einzelne Dekorationen — nun vollendet ist, und die Fenster des Klosterhofes auch mit ihren Glasgemälden versehen sind, wurden die Parterreräume am 21. August d. J. dem Publikum mit einer kleinen Feierlichkeit eröffnet, dazu die Beamten des Museums, Vertreter der Behörden der Stadt, des Nürnberger Adels, der verschiedenen Institute und viele Gönner und Freunde des Museums sich eingefunden hatten. Nachdem, unter Führung des Direktors A. Essenwein, die verschiedenen Räume, welche von schönen architektonischen Verhältnissen, dazu mit stilvollen Wandmalereien dekorirt, und mit gemalten Fenstern geschmückt, einen harmonischen Eindruck machen und die in derselben aufgestellte städtische Kunstsammlung besichtigt war, vereinigte sich die Gesellschaft, von welcher wohl jeder sein Scherflein zur Vollendung des großen Werkes beigetragen hatte, zu einem „gemüthlichen Frühschoppen" im Kreuzgang.

Zeitschriften.

Gazette des Beaux-arts. September.

Recherches sur un groupe de Praxitèle d'après les figurines de terre cuite, von L. Heuzey. (Mit Abbild.) — Gavarni, von G. Duplessis. (Schluss. Mit Abbild.) — Les sceaux des archives nationales, von G. Demay. (Forts. Mit Abbild.) — Les graveurs contemporains: J. Jacquemart, von L. Gouse. (Mit Abbild.) — Murillo et ses élèves, von P. Lefort. — Les eaux-fortes de van Dyck et de Paul Potter, von P. Chéron. (Mit Abbild.) — Exposition rétrospective de Nancy, von A. Darcel. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 17.

Question van de Kerkhove. — Le salon de Bruxelles, von A. Siret. (Forts.)

The Academy. No. 175. 176.

Art books, von Ph. Burty. — „Sept dessins de gens de lettres", von Ph. Burty.

L'Art. No. 37. 38.

Les dessins de V. Hugo, von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — Het nederlansch Museum, von C. Vosmaer. (Mit Abbild.) — Exposition des oeuvres de Barye, von E. Véron. — Exposition générale des beaux-arts à Bruxelles, von Ch. Tardieu. (Mit Abbild.) — Paul Renouard, von E. Véron. (Mit Abbild.) — Exposition de Philadelphie. — 2 Kunstbeilagen.

Kunst und Gewerbe. No. 38. 39.

Die Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Dresden. (Forts. u. Schluss.)

Kataloge.

E. H. Schroeder in Berlin. (W. Wilhelmstr. 91). Porträt-Katalog. Verzeichniss einer reichhaltigen Sammlung seltener und schöner Porträts berühmter Personen. Viertes Heft: ca 4000 Nummern.

Korrespondenz der Redaktion.

Kuriosum — Dresden. Ihre anonyme Einsendung kann in der „Kunst-Chronik“ nicht zum Abdruck gelangen. Wir haben bei der Wichtigkeit der Angelegenheit uns über letztere sorgfältig zu informiren gesucht und ihre Befürchtungen resp. Beschuldigungen als nicht gegründet, oder erstere doch als sehr übertrieben befunden. Was die Inventarien betrifft, so versichern uns Leute, die mit den Archiven der k. Sammlungen durch langjährige Studien vertraut sind, daß dieselben, insbesondere unter der gegenwärtigen Generaldirektion, im besten Zustande sind und daß über Zugänge und Abgänge besondere Journale geführt werden. Veränderungen im Bestande der Galerie werden noch durch eine besondere Kommission, die sogenannte Galerie-Kommission, kontrolirt.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

X. Jahrgang.

Beiträge

sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

1. October



Nr. 51.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" **gratis**; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Mit dem 15. October beginnt die Zeitschrift für bildende Kunst ihren XI. Jahrgang. Um Verzögerungen in der Zusendung zu vermeiden, werden die geehrten Leser gebeten, ihre Abonnements rechtzeitig zu erneuern.

Leipzig, Ende September 1875. Die Verlagshandlung.

Das Michelangelofest in Florenz.

I.

Florenz, 18. Sept. 1875.

Es war ein unvergleichliches Fest, — reich an herzerfreuenden und erhebenden Eindrücken, — dessen Zeugen und Mithandelnde wir in diesen Tagen hier gewesen sind. Aus allen Theilen der Welt waren Künstler und Kunstfreunde, Repräsentanten von Akademieen und Genossenschaften aus Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien, England, Schweden, Dänemark und selbst Amerika zusammengeströmt, um dem großen Florentiner, dem gewaltigsten und umfassendsten Genius der italienischen, ja der modernen Kunst überhaupt bei der Feier seines vierhundertjährigen Geburtsfestes ihre Huldigungen darzubringen. Das florentinische Volk, der Sindakus an der Spitze des Festkomité's, hatten Alles aufgeboten, um die Feier würdig zu gestalten; und über die bunt geschmückte jubelnde Menge, welche die eigentlichen Festgenossen umbrauste, ergoß der Himmel seinen sonnigsten Glanz. Nur auf einem solchen Boden, der unter dem Schimmer blühender Schönheit so ernste Erinnerungen birgt, nur in einer Stadt, deren Reize gegen alle Vergänglichkeit und Aeußerlichkeit gefeit sind, kann ein Fest wie dieses begangen werden. Unwiderstehlich wird hier der Blick der Tausende, die da, sei es aus wirklichem Drang, sei es auch nur zur bloßen Augenweide, sich zusammengefunden haben, auf das Erhabenste und Reinste, auf ein Urbild edler Menschlichkeit hingelenkt; es ist undenkbar, daß die Begeisterung des festlich erregten Augenblicks wie Dunst verfliegen, daß sie nicht vielmehr auch in das Gemüth des allerfernst Gestellten ein Samenkorn des Geistes tragen sollte. Und darin liegt ja doch die Bedeutung solcher Feste für die Welt, daß sie das Walten des Genius, das der Strom des alltäglichen Lebens übertönt, selbst zu der Menge einmal in mächtigen Akkorden reden lassen!

Daß die Michelangelofeier für Italien sich zu einem wirklichen Volksfeste gestalten werde, erkannten wir bereits, als uns in den Bahnhöfen Oberitaliens die Riesenplakate entgegenleuchteten, auf denen der Sindakus von Florenz, Comm. Ubaldino Peruzzi, das Festprogramm zu allgemeiner Kunde brachte. Der Verfasser dieses Berichtes war in der Lage, schon auf seiner Herreise allerorten zu beobachten, ein wie tiefgehendes und allgemeines Interesse die Bevölkerung von der höchsten bis zur niedrigsten Schicht an der Festfeier nahm. Von Station zu Station mehrten sich diese Anzeichen; alle Züge waren überfüllt, und wenn nicht das Komité, unterstützt von den hier ansässigen Vertretern der fremden Nationen, bei Zeiten für gute Unterkunft gesorgt hätte,

würde uns der Aufenthalt schwerlich so angenehm geworden sein, wie er es in jeder Hinsicht gewesen ist. Einige durch den massenhaften Andrang und die Hast der Tage leicht zu entschuldigende Verspätungen und Irrthümer im Arrangement abgerechnet, hat das Komité seine schwierige Aufgabe auf's glücklichste gelöst, und namentlich gebührt dem Sindakus, Comm. Peruzzi, für die wahrhaft unermüdliche Thätigkeit und Liebenswürdigkeit, mit der er seines Amtes in diesen heißen Stunden waltete, unser Dank und unsere Bewunderung.

Nachdem am Tage vor dem Feste die Vorbereitungen beendet waren — die Arbeiten dauerten an manchen Stellen bis in die tiefe Nacht — versammelten sich die Repräsentanten der in- und ausländischen Akademieen, Vereine, Gemeinden u. s. w. am Abend des 11. in den stattlichen Räumen der Circoli filologico e scientifico im Palazzo Ferroni. Hier fand die erste Begrüßung der Gäste durch den Sindakus und seine liebenswürdige Gemahlin statt, und aus dem dichten Gedränge der Anwesenden, von denen wohl nur ein kleiner Theil dem Vortrage des Herrn Riccardo Tarussi über Michelangelo als Dichter zu folgen vermochte, gewann man eine Vorstellung von den großartigen Dimensionen des Festes.

Aber wer beschreibt erst das Wogen und Treiben in den Straßen der Stadt, als nun der Morgen des 12., des ersten Festtages, angebrochen war! Aus allen Dörfern, von allen Villen und Kastellen des Arnothals, aus den Städten der weiteren Umgebung waren Bauern und Bürger in ihren mannigfaltigen Trachten, mit Musikbanden, Fahnen und Blumen herbeigeströmt und drängten sich durch die engen Gassen, auf den Plätzen, deren Fontainen in den Strahlen der Morgensonne erglänzten, die Standorte suchend, von denen sie der Festlichkeit zuschauen wollten, und sich in malerischen Gruppen in den Hausthoren oder an anderen ruhigen Plätzen zusammenschaarend. Die Straßen, durch die sich der Festzug bewegen sollte, legten ihren Schmuck an, und die Luft begann zu erdröhnen vom Klange der Glocken und der heranziehenden Musikbanden, dem Geschrei der unzähligen Ausrufer, welche ihre Kehlen für das Anpreisen der Festschriften, der Zeitungsblätter, der Medaillen auf Michelangelo, am Abend vorher besser als je in Stand gesetzt zu haben schienen. Auf Taschentüchern, auf Streichholzdosen, auf allen nur erdenklichen Toilette-Artikeln war das ernste, gefurchte Antlitz des ehrwürdigen Buonarroti gemalt und gepreßt, gedruckt und photographirt zu sehen, und sein Name ist vielleicht an diesem einen Morgen häufiger genannt worden, als in den vorausgegangenen 400 Jahren von allen Künstlern und Kunsthistorikern zusammengenommen.

Um die Mittagsstunde wurde das Fest durch ein Konzert im großen Saale des Palazzo vecchio eröffnet, in welchem u. A. einige ältere Kompositionen Michelangelo'scher Madrigale zur Aufführung kamen. Inzwischen versammelten sich im Hof und in den kleineren Sälen des Palastes, sowie in den unteren Hallen der Uffizien, die Theilnehmer am Festzuge, und wenige Minuten nach 3 Uhr setzte sich die Masse vor dem großen Hauptthor des Palazzo vecchio in Bewegung. An der Spitze marschirte eine Abtheilung Infanterie mit der Regimentsmusik, dann folgten die Zünfte, Vereine und künstlerischen Genossenschaften von Florenz mit ihren Musikbanden, Fahnen und Standarten, die Handels- und Gewerbekammer, die Vertreter der in- und ausländischen Presse, die Mitglieder der Universität, der Akademie der Crusca und anderer gelehrten Gesellschaften; darauf erschien die Standarte der Stadt, mit der rothen Lilie im weißen Felde, und hinter ihr der Sindakus und die Municipalität von Florenz; zur Rechten des Sindakus schritt der Vertreter des Königs von Italien, General Dezza, zu seiner Linken der junge Ettore Buonarroti, der letzte Sproß aus der Familie Michelangelo's. Dann folgten die Repräsentanten der italienischen Städte, der fremden Regierungen, Akademieen, Vereine und zahlreiche einzelne Fremde von Distinktion, welche sich dem Zuge angeschlossen hatten. Ohne auf Vollständigkeit Anspruch erheben zu können — offizielle Listen der Festgenossen existiren leider bis heute nicht — glauben wir doch die der Kunstwelt angehörigen fremden Theilnehmer am Zuge, soweit wir sie bemerkt haben, hier aufzählen zu sollen. Aus Deutschland und Oesterreich waren zugegen die Herren: Bayersdorfer, Reinh. Begas, Engerth, Floerke, G. Gaul, Th. Große, Gruner, Hähnel, Helbig, Jansen, Kratzer, Leins, v. Lützow, J. P. Richter, Schmidtgruber, H. Semper, Streit, Treuenfels, R. Vischer, Wagner, Windmüller. Aus Dänemark und Schweden die Herren: Lange, Meldahl, Petersen, Graf Rosen. Aus England: Burton, Heath Wilson, Holmes, Leighton. Aus Belgien: Alvin, Fraikin, Slingeneijer. Aus Frankreich: Ballu, Barbet de Jouy, Charles Blanc, Bonnat, Garnier, Guillaume, Lenepveu, Meissonier. Die massenhafte Betheiligung der italienischen Künstler- und Gelehrtenwelt verbietet uns, die einzelnen Namen zu nennen. Der Zug bewegte sich an der Fontana del Nettuno vorüber durch die Straße de' Gondi, die Piazza S. Firenze und die Straße des Michelangelo Buonarroti der Via Ghibellina zu, wo sich das Haus der Buonarroti befindet. Jedes Gebäude an diesen Straßen, vom Palast bis zum kleinsten Häuschen, war mit Teppichen und Trikoloren reich geschmückt, und bis zu den Dächern mit Tausenden jubelnder Zuschauer gefüllt, die alle Fenster, Thüren und Balkone besetzt hielten, darunter die Elite der schönen Welt von Florenz in bunter festlicher Tracht mit den Farben der Wimpel und Fahnen wetteifernd. Als die Mitte des Zuges

vor dem Hause Buonarroti angelangt war, wurde Halt geboten, und die Repräsentanten der Kunst schaarten sich um den Grafen Aleardo Aleardi, der von der Haustreppe aus eine Gedächtnißrede auf Michelangelo hielt. Ueber der Thür prangte die eben enthüllte Porträtbüste des Meisters von Papi. Nachdem Graf Aleardi geendet, setzte sich der Zug nach S. Croce in Bewegung, um hier vor dem Grabmale Michelangelo's dessen Andenken zu feiern.

Es war ein ergreifender, jedem Anwesenden unvergeßlicher Augenblick, als wir die breiten Stufen der im hellen Sonnenlichte strahlenden Kirche hinan und dann durch das große Mittelthor in den geweihten Raum einzogen, das Pantheon Italiens, aus dessen Inneren uns die Fresken der Chorkapellen und der magische Glanz der Glasfenster entgegenleuchteten. Von dem Konservator der Kirche empfangen, wurden die fremden und einheimischen Repräsentanten vor die mit Lorbeerkränzen geschmückte Tomba geleitet, an welcher die Adresse der Stuttgarter Künstlergesellschaft (mit lateinischer Inschrift) angebracht war. Vor dem Grabmal stand, auf hoher Basis, die mächtige Säule, um deren Schaft der vom Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. im Namen zahlreicher deutscher Akademieen, Vereine und einzelner Künstler und Kunstfreunde gestiftete, etwa 4 Meter lange prachtvolle silberne Eichenkranz gewunden war.*) Nachdem der Konservator der Kirche, Graf Pelli Fabroni, die Versammlung begrüßt hatte, übergaben die gewählten Vertreter des Hochstifts, Prof. Floerke aus Weimar und Prof. v. Lützow aus Wien, der Erstere mit einer italienischen Ansprache, der Letztere unter Verlesung einer Adresse in deutscher Sprache, das aus unserem Vaterlande gesendete Weihegeschenk. Der Sindakus, in dessen Hände dasselbe gelegt wurde, dankte in bewegten Worten, welche dem Gedanken Ausdruck gaben, daß in der von Deutschland gestifteten Gabe ein Symbol geistiger Gemeinschaft und inniger Sympathie beider Völker geboten sei, das er als Vertreter der Stadt Florenz hoch in Ehren halten und bewahren werde.

Damit war die Feier in S. Croce beendet und der Zug bewegte sich nun durch die Via de' Benci, über den Ponte alle Grazie zum anderen Ufer des Arno die neuen Anlagen des Viale dei Colli hinan zu dem weiten Piazzale Michelangelo, so genannt nach der Bronzekopie des David, welche hier errichtet ist, als Andenken an die fortifikatorischen Arbeiten, welche der Meister zur Vertheidigung seiner Vaterstadt auf dem nahen Höhenzuge von S. Miniato errichtet hatte. Es war ein großartiger Anblick, den Zug durch die auf 50,000 Köpfe berechnete wogende Menge die Zickzacklinien der neuen Anlagen sich hinaufbewegen und mit den Hunderten wehender Fahnen und Standarten um den schlank in die Lüfte ragenden David sich schaaren zu sehen. Hier harrte der Prinz von Carignan mit seiner Umgebung der Ankommenden; die Vertreter der französischen und dänischen Akademie, die Repräsentanten Schwedens und Belgiens, der italienische Minister der öffentlichen Arbeiten, und die Herren Prof. Paganucci und Sante Conti di Portegruaro hielten Ansprachen an die Versammlung; damit war die öffentliche Feier des ersten Tages beendet, und die Menge ergoß sich durch die reizenden Spaziergänge des Viale, welche eben von den letzten Strahlen der Sonne vergoldet wurden, als wir bestäubt und müde der Stadt zuwanderten.

Hier sollten wir aber noch nicht so bald zur Ruhe kommen; es harrte unsrer ein Empfang beim Präfekten in den Räumen des Palazzo Riccardi, die — so sagte man — in ihrer vollen Pracht seit nahezu 100 Jahren nicht geöffnet waren. Die Façade mit ihrem gewaltigen Rustika-Untergeschoß und dem weit vortretenden Hauptgesims war durch Reihen von Flammen hell beleuchtet, und über die blumenumsäumten Treppen stieg man empor zu den mit herrlichen Gobelins ausgeschmückten Sälen, in denen die erste Gesellschaft von Florenz zur Begrüßung der Festtheilnehmer versammelt war. Luca Giordano's Plafond in der glänzend beleuchteten Galerie und die kleine, matt erhellte Kapelle, die Benozzo's wunderbar erhaltene Fresken zieren, bildeten die Hauptanziehungspunkte für uns kunstgeschichtlich gestimmte Gemüther, und während die schöne Welt in den Sälen draußen dem Klange von Flotow's „Letzter Rose" lauschte, fanden wir Zeit, auch dem schönen Gestühl und Marmorfußboden in jenem Sanktuarium der Kunst ein paar stille Augenblicke der Betrachtung zu widmen.

Es war spät nach Mitternacht, als endlich auch der Lärm in den Straßen verrauschte, und Florenz sich zu dem zweiten Michelangelo-Tage sammeln konnte.

L.

*) Das Verzeichniß der Stifter dieses Ehrengeschenkes, welches in Florenz auf's freudigste und wärmste aufgenommen wurde, werden wir in einer der nächsten Nummern d. Bl. nachtragen, da erst in allerletzter Zeit mehrere nachträgliche Anmeldungen dazu eingelaufen sind, und vielleicht andere noch ausstehen.

Zur Geburtsfeier Michelangelo's.

Sei uns gegrüßt, äonisch' Fest,
Vierhundertjähriger Tag, der uns
Der Größten Einen gebar
Im Menschengeschlecht!

Heut' lagst du, Titan, noch
Ein wimmernd Knäblein wie and're
In der sterblichen Mutter Wiege,
Doch schon stand dein Schicksal
Groß in den Sternen —
So erzählen die Deuter.
Und kaum ein Jüngling, hobst du
Aus der still genährten
Schale deiner Kunst
Jene edle Perle,
Die Mutter der Schmerzen,
Den geliebten Todten im Schoß,
Thränenlosen Auges,
Doch des Menschenleides Tiefe
Im Antlitz.
Und bald zum Kampf der Geister
Rief dich auf deine Vaterstadt.
Da, im ersten kühnen Anlauf
Entrangst du dem Fürsten der Maler
Siegreich die lang getragene Palme,
Und ehrfürchtig nannte
Florenz deinen Namen:
Michel Angelo Buonarroti.

Jetzt war nach Rom auch
Zum zweiten Julius, dem Gewaltigen,
Dein Ruhm gedrungen,
Und er erglühte,
Daß du der irdischen Reste Gruft
Ihm hüllest in ewigen Marmor.
Du aber schufst jenen Moses,
Des Gesetzes flammenden Helden,
Der heute, deiner Hände
Riesenhaft Denkmal,
Thront in der römischen Kirche.

Da, wachsend an Gunst,
Befahl der Drangvolle
Auch des vierten Sixtus Capelle,
Der häuslichen Andacht Stätte,
Deinem schmückenden Griffel.
Und kühn durcheilten
Deines Genius Schwingen
Zurück zum ersten Tag
Des Daseins Erinn'rung,
Da Jehovah, voran den Heerschaaren,
Einherbraust' mit allmächtigem Wort,
Zu scheiden die Nacht vom Tage,
Den Wassern zu dämmen die Erde
Und auf sie zu gründen
Des Menschen blühenden Stammbaum.

Deutend der Gottheit Räthsel,
Spürtest du Regung
Allewigen Werdens,
Wie dein Adam,
Berührt vom Finger Gott Vaters,
Leben verspürte
Und Odem des Geistes.
Du sahst erschließen sich
Des Irdischen Blume,
Eva, das Weib,
Die, ach! geknickt bald
Von der Schlange giftigem Anhauch,
Streute die Aussaat
Des uralten, nimmer endenden
Jammers der Menschheit,
Und jene erste
Furchtbar gerechte Strafe
Trat dir vor Augen,
Die Sündfluth.
Aber die Gnaden auch
Und die Hoffnung des alten Bundes
Sammt der Verheißung des neuen
Sahst du und schufst sie im Bilde
Jener erhabenen Decke.

Doch dort an der Capelle Wand
Welch' dräuendes Kampfbild?
Welch' finstere Schrecken über dem Altar,
Der sonst Friede und Licht zu spenden
Aufragt!
Sind es Giganten, die
Prometheischen Uebermuths
Des Olympiers Blitzen trotzend
Himmelan stürmen?
Hebt Briareus seine Arme
Frevelnd im Aufruhr
Gegen des Donnerers Obmacht,
Der, hoch oben,
Zürnenden Winkes
Seine Götter antreibt
Die Frechen zu schleudern
Zurück in den Abgrund?
Fast wähn' ich's, doch
Näher im Hinblick
Wechselt die Deutung.

Siehe, der Christenheit letzter,
Schrecklicher Tag ist's, den
Dein Seherauge uns malte.
Furchtbarer, du prüftest
Dein eigen Geschlecht
In die Nieren,
Und du fandest es leicht,
Zu leicht.
Da gürtete dein Gott sich
Mit dem Schwert erhabenen Zornes,
Und hinab in die Höllentiefe
Erwachter Gewissen
Schleuderte sein strafender Arm
Die Gottlosen —
Also stehet vor uns
Der Menschenseele
Gerichtstag.

Und doch wie verklärend schön
Hülltest du ein
Mit Blüthen deiner Kunst
Urnen des Todes!
Deß seid Zeugniß ihr,
Mediceische Gräber,
Die ihr vielverschlung'ne Pfade des
Lebens
Und des Tages
Hell' und dunkle Führung
Versöhnend ausklingt
Dort im Pantheon der Ruhe,
In der Heimat.

Aber zurück wieder
Lenkst du den Blick uns,
Und jetzt zum gewaltigen
Wahrzeichen Roma's,
Dem Aller Herzen entgegenjauchzten,
Die von heute und eh
Suchten das Bild ihrer Sehnsucht,
Die ewige Stadt,
Wann, fern noch, der Grüße ersten
Ihnen winkte die Kuppel Sanct Peter's.

Wer sie nicht geschaut
Am abendlichen Himmel,
Von gold'nem Schimmer umflossen
Hoch zum Aether,
Dem reinen, ragend,
Wer nicht gekniet unter ihr,
Wann von der stolzen Wölbung
Des Tages strahlendes Auge
Warm sich niedergesenkt
Und von der Orgel hoch her
Schwebende Klänge
Sich ihm vermälten, —
Bebend in der Seele Tiefen,
Wem das nicht bescheert war,
Der hat Roms Größe
Nimmer geschaut
Und deines Geistes Gewalt,
Die erschütternde,
Nimmer geahnt.

Du liehest Gestalt
Des Menschenherzens tiefsten Regungen
Ahnend zur Gottheit empor
Hebt sich die sehnende Brust,
Schwellend im Vertrauen,
Bis sich des Glaubens
Sicher gefesteter Dom
Wölbet zum Jenseits.

Einsam aber wandeltest du
Deines Gestirnes Bahn,
Freude und Leid des Daseins
Dämonisch im Busen verschließend.
Einmal nur entriß dich
Schweigender Schwermuth
Jener herrlichen Freundin
Wunschlose Liebe,
Zur Gluth dich entfachend,
Wie sie große Herzen
Noch im Alter erwärmt.
Doch nur zu bald
Entschwand deinem Auge
Ihr tröstliches Bild.
Ernst und ernster
Lagerte auf der edel gefurchten Stirn' dir
Des Erlebten Schwere,
Und nur ein Schimmer
Deiner ersten und letzten Liebe
Erleuchtete noch deiner Tage Heimgang:
Ein Schimmer der göttlichen Kunst.

Trauer erfüllet die irdische Brust
An des Genius Grabe,
Ob er gleich ewig lebt;
Aber heute kehrt freudige Feier
Einzig uns ein am Tage,
Der uns der Größten Einen gebar
Im Menschengeschlecht:
Michel Angelo Buonarroti!

O. Eisenmann.

Nekrologe.

△ **Heinrich Merz †.** Der Kupferstecher Heinrich Merz begleitete am 28. Juli eine Gesellschaft näherer Freunde, darunter den bekannten Botaniker Professor Naegeli aus München, und ein paar Damen auf einem Ausfluge auf den hinteren Kaiser nächst Kufstein im Unterinnthal. Der Gipfel desselben wurde gegen Mittag des zweiten Tages erreicht, und man trat den Abstieg in's Kaiserthal auf einem näheren und besseren Wege an. Die Gesellschaft hatte eben eine etwas schwierigere Stelle überschritten und wieder besseren Boden gewonnen, als Merz plötzlich taumelnd abwärts stürzte, sich überschlug und etwa 150 Fuß in die Tiefe rollte. Als man nach wenigen Minuten auf Umwegen zur Stelle kam, war Merz eine Leiche. Derselbe scheint den Sturz in die Tiefe erst in Folge eines Herzschlags gemacht zu haben. — Merz war am 7. Mai 1806 zu St. Gallen in der Schweiz geboren und nach dem Tode seines Vaters, eines sehr armen Webers, von seinem 6. bis zum 15. Jahre im Waisenhause daselbst erzogen worden. Da er den Zeichenunterricht in der Anstalt mit Erfolg besuchte, auch sonst viel Freude am Zeichnen verrieth, kam er 1821 auf vier Jahre zum Kupferstecher Jakob Lips in Zürich in die Lehre. Die Unterstützung einiger Gönner machte es ihm zu Ende des Jahres 1825 möglich, nach München auf die Akademie zu gehen, wo er ein Jahr lang den Antikensaal besuchte. Mit Hilfe kleiner Arbeiten dehnte er seinen Aufenthalt in München noch etwas aus, verlebte aber schon das Jahr 1828 wieder ganz in der Schweiz. Als 1829 Amsler die Professur der Stechkunst an der Münchener Akademie erhielt, kehrte Merz nach München zurück und ward Amsler's Schüler. Neben kleineren Arbeiten entstand in jener Zeit der schöne Stich nach der Madonna aus der Anbetung der Könige in der Allerheiligen Kirche in München von Heinrich Heß (1833). Unmittelbar danach folgte das Bildniß seines Lehrers nach einer Zeichnung von W. Kaulbach, und 1834 begann Merz den Stich der bekannten Platte: das Narrenhaus, von demselben Meister. Das nächste Jahr vollendete er den Stich von Egmont und Klärchen nach Kaulbach, und 1836 stach er die von Professor Schaeffer begonnene, aber schon seit einigen Jahren liegen gebliebene Platte: die Nacht, nach Cornelius, fertig. Das aber war gewissermaßen nur das Vorspiel zu einer weit höheren Aufgabe, die der Künstler mit vollendeter Meisterschaft löste: zum Stich nach dem Karton des jüngsten Gerichts von Cornelius in der Münchener Ludwigskirche, den er 1840, im selben Jahre vollendete, in welchem die Kirche geweiht wurde. In den vier nächsten Jahren beschäftigte sich Merz mit den beiden Platten: die Geburt und die Kreuzigung Christi nach den Gemälden von Cornelius in derselben Kirche, fand aber doch noch Zeit einige kleinere Stiche nach Kaulbach auszuführen, so dessen Friedrich Barbarossa. Ebenso stach er in den Jahren 1845—1852 neben dem großen Farbenstiche nach Kaulbach's Zerstörung von Jerusalem noch die fünf Blätter: Aus dem Leben einer Hexe, von Genelli, und begann nach der Vollendung jenes Stiches sogleich das große Blatt: Die Zerstörung Trojas nach dem Wandgemälde von Cornelius in der Glyptothek, das ihn von 1853—1855 vorwiegend in Anspruch nahm. Im folgenden Jahre entstand: Der reuige Sünder oder die Freude der Engel, nach einer Zeichnung von Gust. König, von dem er auch zwei seiner Randzeichnungen zu den Psalmen stach. An diese und andere Blätter reihten sich später noch zehn weitere nach Genelli's tiefsinnigen Kompositionen: Aus dem Leben eines Künstlers, dann der schöne Farbenstich nach Boßardt's: Schultheiß Wengi von Solothurn wirft sich vor die Kanonen der Aufrührer. — Merz ist die schöne Aufgabe zu Theil geworden, nach Werken der ersten Meister seiner Zeit stechen zu dürfen, und so war auch sein letztes großes Werk der treffliche Kontourstich nach den Originalentwürfen von Cornelius zu den kunstgeschichtlichen Fresken in der Münchner Pinakothek, die Alphons Dürr im vorigen Winter herausgab. Auch zu Ernst Förster's Denkmalen italienischer Malerei stach er noch manche schöne Platte mit jener heiligen Pietät für die Kunst, die ihm in so hohem Grade eigen war. Die Richtung der älteren Münchener Schule ließ Jahrzehnte lang daselbst nur den Kartonstich pflegen und Merz eignete sich darin, sowie im Stechen einfacher Kontouren eine ungewöhnliche Meisterschaft an. Ja im letzteren wurde er vielleicht nur von Hermann Schütz erreicht. Als aber später die Münchener Kunst nach dem Vorgange der französischen und belgischen mehr Gewicht als vordem auf die koloristische Wirkung legen lernte, da wendete sich Merz mit gleich günstigem Erfolge dem Farbenstiche zu und seine in dieser Weise ausgeführten Stiche nehmen unter den Werken der neueren Stechkunst eine von Niemandem bestrittene ehrenvolle Stellung ein. Dem Verewigten ward ein schmerzloses Ende noch in der vollen geistigen Kraft zu Theil, wie er es stets gewünscht hatte.

△ **H. Spieß †.** Am 8. August starb in München der Historienmaler Heinrich Spieß. Er war daselbst als der Sohn des geachteten Kupferstechers August Spieß am 10. Mai 1832 geboren und besuchte in den Jahren 1849—1856 unter des trefflichen Philipp Voltz Leitung die Münchener Kunstakademie, wobei er noch vielfach in Kaulbach's Atelier Beschäftigung fand. Als im Jahre 1855 Schwind die Ausführung seiner berühmten Wartburgfresken in Angriff nahm, zog er auch Heinrich Spieß und seinen Bruder August als Gehilfen bei. Dieses Werk war eben zu Ende gediehen, als ihm und seinem Bruder, die sich auf der Wartburg als tüchtige Kräfte erprobt hatten, ein neuer noch ehrenvollerer Auftrag ward. Ludwig Richter in Dresden hatte für die Villa Feodora des damaligen Erbprinzen Georg von Sachsen-Meiningen in Liebenstein eine Reihe von Idyllen entworfen, und auf die Brüder fiel die Wahl, da es galt diese anmuthigen Schöpfungen des liebenswürdigen Meisters in Fresko auszuführen. Auch München hat monumentale Werke des der Kunst zu früh Entrissenen aufzuweisen: seine beiden Wandbilder im Nationalmuseum aus dem Leben Heinrich's des Löwen zählen zu den besten daselbst, und unter den Arkaden des Maximilianeums malte er mit seinem Bruder eine Reihe allegorischer Darstellungen von Wissenschaften. Auch im Aquarell besaß Spieß eine schätzenswerthe Gewandtheit, wie zwei größere Blätter aus Rich. Wagner's Tristan und Isolde in des Königs Ludwig II. Privatsammlung bekunden Und der Tag von Sedan begeisterte ihn zu einer groß und edel gedachten Germania, welche das Haus des praktischen Arztes Dr. Ehrl an der Fürstenstraße zu München schmückte, als die siegreichen Truppen aus Frankreich heimkehrten. Leider waren seine letzten Lebensjahre von schwerem Siechthume heimgesucht, das ihn mehr und mehr zu Unthätigkeit verurtheilte.

Pils †. Am 3. September starb im Alter von 62 Jahren in Douarnenez (Finistère) der Historienmaler J. A. A. Pils, Professor an der Kunstschule in Paris und Mitglied des Instituts. Unter seinen Werken, von denen viele sehr populär wurden, sind zu nennen: Christus in der Barke Simon's predigend, Tod der heiligen Magdalena, der Uebergang über die Berezina, Bacchanten und Satyrn, Rouget de l'Isle singt die Marseillaise, Tod einer barmherzigen Schwester, Gebet im Spital 2c. Den meisten Ruf hat Pils sich durch seine Soldatenbilder aus dem Krimkriege, z. B. Im Laufgraben vor Sebastopol, die Ausschiffung der französischen Armee, die Schlacht an der Alma und mehrere kleine Episoden aus jenem Feldzuge erworben. Auch Kirchenbilder hat er mit Erfolg gemalt und in neuester Zeit einige Wandbilder im großen Treppenhause des neuen Opernhauses in Paris. (Vergl. Meyer, Gesch. der französ. Malerei S. 647 u. f.)

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Rom. Die preußische Regierung läßt sowohl hier als in Florenz, Venedig und anderen Städten Vorbereitungen zur Ausführung eines bedeutungsvollen und großartigen Unternehmens treffen. Sie, oder genauer gesagt die oberste Verwaltung des Berliner Museums, beabsichtigt alle wichtigen Denkmale der Skulptur in Italien, selbst die größten nicht ausgeschlossen, in Gyps abformen zu lassen und mit diesen Nachbildungen ihre Sammlungen zu vervollständigen. Reiche Geldmittel — man nennt die Summe von 40,000 Thlrn. für jedes Jahr — sind zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt, und das ganze Unternehmen soll in großartiger Weise ausgeführt werden. Die italienische Regierung ist der preußischen dabei in förderndster Bereitwilligkeit durch

einen Generalpermesso in Bezug auf alle öffentlichen oder in ihrem Besitz befindlichen Denkmale entgegengekommen, während die Erlangung solcher Erlaubniß für Kunstwerke im Besitze von Privaten, von Kirchen oder gar des Vatikans wohl noch manches diplomatisch einzuleitenden Schrittes bedarf. Da die Berliner Sammlungen am meisten in Beziehung auf das Cinque-Cento zu wünschen übrig lassen, wird man zunächst sein Augenmerk auf dieses richten: auf die Arbeiten Donatello's, Sansovino's, Luca's della Robbia, Giovanni's da Bologna u. s. w. Schon sind beispielsweise die schwierigen Aufgaben besprochen: das Meisterwerk Andrea Sansovino's aus dem Jahre 1505, das schöne Denkmal des Kardinals Girolamo Bassi in Santa Maria del Popolo hier, dann das vortreffliche von Tullio Lombardo verfertigte Grabmal des Dogen Andrea Vendramin in San Giovanni e Paolo in Venedig, Verrocchio's berühmtes Standbild des Colleoni dort, Donatello's Gattamelata in Padua, die großen Arbeiten Michel Angelo's in Florenz und vieles andere abzuformen. Man kann sich eines so großen und für die heimische Kunstentwickelung förderndsten Unternehmens nur erfreuen, um so mehr, als für die verständige Ausführung alle Bürgschaften durch die Persönlichkeiten gegeben scheinen, in deren Hände die Ausführung zunächst gelegt ist. Als Beirath für die künstlerische sowohl als die technische Seite der Sache, für die Verhandlungen mit den oft schwierig zu behandelnden italienischen Kunsthandwerkern u. s. w., sind mit glücklicher Wahl zwei bewährte und rühmlich bekannte deutsche Künstler hinzugezogen worden, die abwechselnd in Rom lebenden Brüder Karl und Robert Cauer aus Kreuznach. Die Brüder Cauer haben aus ihrem großen Atelier in Deutschland bekanntlich die zahlreichsten und trefflichsten Vervielfältigungen ihrer Arbeiten hervorgehen lassen, wie sie nur nach gründlichen Studien und praktischen Erfahrungen in allem dem, was die technische Seite des Kunstschaffens bildet, herzustellen sind. (A. A. Z.)

Kunsthistorisches.

Auf der Piazza della Signoria in Florenz wurden neuerdings wegen Anlage eines Abzugskanals Ausgrabungen gemacht, bei denen man alte Mauern und Gewölbe entdeckt hat, welche die Angaben der Historiker bestätigen, daß an der Stelle von Florenz in der römischen Kaiserzeit große Gebäude gestanden haben. Es ist eine Thatsache, daß sich dort ein römischer befestigter Wachtthurm erhob, auf dessen Trümmern später wahrscheinlich die Häuser degli Uberti gebaut wurden. Von diesem Thurme aus ging offenbar die Via Sacra, welche mit Statuen und Gräbern geschmückt war. Dies versichern nicht nur die Geschichtsschreiber von Florenz, sondern man fand auch seiner Zeit bei der Fundamentlegung des Palazzo Gondi an der Südseite Fragmente vom Straßenpflaster der Via Sacra, sowie Bruchstücke von Grabsteinen und Statuen, und zwar in der Tiefe von 5 Metern, dem Niveau des römischen „Florentia“. Ferner erzählt Magni, daß G. B. Cei, als er 1529 sein Haus im Borgo de' Greci erbaute, unter der Erde eine römische Marmorstatue fand; eine andere wurde 1567 an derselben Stelle von seinem Sohne gefunden. Beide Statuen wurden in den Palazzo Gondi geschafft, wo noch heute eine derselben dem prächtigen Hofe zum Schmucke dient. Eine andere Statue nebst vielen Inschriften wurde ferner gefunden, als man die Fundamente des Oratoriums S. Firenze grub. Auch die Familie Peruzzi fand, als sie an ihrem Palaste arbeiten ließ, den Grabstein eines Salbenhändlers, das Bruchstück einer Statue, sowie andere Antiquitäten. Aus Allem geht hervor, daß die Trümmer von Gebäuden, die man gegenwärtig ausgräbt, jenem Wachtthurm und der Via Sacra angehören. (Nat. Ztg.)

Personalnachrichten.

* Herr Viktor de Stuers wurde zum Kunstreferenten im holländischen Ministerium ernannt. Stuers ist einer der rührigsten Vorkämpfer der im Kunstleben Hollands neuerdings hervorgetretenen Reformbewegung, wie die Leser aus den Aufsätzen über die dortigen Kunstzustände, welche die Chronik soeben veröffentlicht, des Näheren ersehen. Seine Berufung darf demnach als ein entschiedenes Symptom der Besserung begrüßt werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

△ München. Die von der Münchener Kunstgenossenschaft veranstaltete Lokalkunstausstellung auf dem Königsplatze ist bereits seit Ende Mai eröffnet und recht zahlreich beschickt, obwohl zahlreiche Kunstwerke von hier zur großen Ausstellung im Alexandra-Palast zu London gewandert sind. Man spricht von 200 Objekten, die dorthin gesandt wurden, und weitere 500 mögen sich im Ausstellungsgebäude hier befinden. Die zahlreiche Betheiligung an der Lokalausstellung, die, seit der Fremdenverkehr größere Maßverhältnisse angenommen, auch stärkeren Besuches sich erfreut, erklärt sich einfach genug durch die Thatsache, daß sich der Absatz von Kunstwerken seit dem großen Krach von 1873 auf einer weitaus niedrigeren Stufe befindet, als man von betheiligter Seite zugiebt, obwohl die Verhältnisse anderwärts ebenso wenig erfreulich sind. Dieselben Verhältnisse lassen uns auch in der Lokalausstellung gar vielem längst Bekannten begegnen, was die Aufgabe des Berichterstatters allerdings wesentlich erleichtert, der schon früher Gelegenheit gehabt, sich darüber auszusprechen. Dahin gehören im Geschichtsfache Pecht's Prinz Heinrich am Sterbebette seines Vaters Heinrich IV. von England und Thiersch's Christus in der Wüste. Was sonst hieher gehört, kann füglich unerwähnt bleiben. Besser ist das Genre vertreten. An erster Stelle wären hier „Die Intimen bei Beethoven“ von Gräfle zu nennen, der den Meister am Klavier sitzend, von seinen vertrautesten Freunden Steiner, Schindler, Abbé Stadler und Dr. van Swieten umgeben zeigt, die tief ergriffen seinem Spiele lauschen. Im Allgemeinen zeigt sich nur selten ein neuer Gedanke, und leider ist nach dem bekannten Dichterworte das Neue nicht immer auch gut. Da sehen wir Zeitungsleser, verlassene Mädchen, Dorfwirthshausscenen, Fischende Buben, Kartenspieler u. s. w. Auch an unartigen Kindern ist kein Mangel. Das eine will sich nicht waschen lassen und das andere zeigt entschiedene Anlage zu einem „Suppenkaspar“ im Stil des unsterblichen Struwwelpeter. Aber das ist nur die Kehrseite der Medaille: ein paar Dutzend andere Maler stellten sich dafür die Aufgabe, den Satz: Kinder sind der Eltern Freude, zu illustriren. Dem alten Gedanken ward indeß selten ein neues Kleid gegeben. Den bekannten „Großvater“ und die nicht minder bekannte „Großmutter“ sehen wir auf unterschiedlichen Stücken Leinwand mit dazu gehörigem Goldrahmen. Aus Kindern weiblichen Geschlechts werden mit der Zeit Jungfrauen, mehr oder minder hold und minniglich, je nachdem es der Himmel will. Warum es nun so viele unserer Künstler auf „Schlafende Jungfrauen“ abgesehen haben, ist mir bis jetzt noch nicht ganz klar geworden. Im Uebrigen konstatire ich als Charakteristikum, daß nach Ausweis der einschlägigen Bilder die Jungfrauen mit Vorliebe in Wald und Feld schlafen. Die Liebespaare und „einschichtigen“ Verliebten zählen nach Dutzenden. Daß sie Liebesbriefe schreiben und sich dabei um Gedanken und Worte abquälen ist ein wenig poetisches Mißgeschick, hat aber doch auch Künstler zu begeistern vermocht. Wenn andere die Liebe bald in's einsame Forsthaus, bald auf den stillen Bergsee, oder aber in den Salon oder selbst in die Schenke verlegen, so haben sie darin ganz recht, denn die Liebe ist ja überall daheim. Zum wie viel hundertsten Male eine das Miniatur-Porträt ihres Geliebten melancholisch beschauende junge Dame gemalt worden, weiß ich nicht; wahrscheinlich weiß es Herm. Bayer, der denselben Stoff behandelte, auch nicht. Wenn aber Hans Brenner eine junge Dame mit ihrem Kinde neben einem schwindsüchtigen Mann, ihrem vormaligen Geliebten zeigt, so können wir jene nur dazu beglückwünschen, daß sie einen Andern geheirathet hat. Daß es unter Liebesleuten nicht immer ohne „Verdruß“ abgeht, lehrt uns Wilh. Marc in seinem köstlichen Bildchen. An des Lebens Schattenseite erinnern auch Klosterfrauen von A. Kattowitz und L. Hofmann von Zeitz, die Arme speisen und sterbende Soldaten mit einem letzten Trunk erquicken, noch mehr aber N. Lytra mit seiner Schreckensscene auf einem von Piraten geplünderten Schiffe. Für die, welche sich eine deutsche Kunstausstellung nicht ohne einen italienischen Hirtenknaben und oberbayerische Buben und Fischermädchen denken können, mag die Bemerkung erlaubt sein, daß auch dieser neue Stoff in unserer Lokalausstellung seine Vertreter findet. Den natürlichsten Uebergang zur Landschaftsmalerei bildet F. Hennings' prächtige Sommernacht mit den wohl-

geordneten figurenreichen Gruppen um die funkelnde Fontäne. Bernh. Fries schickte mehrere italienische Landschaften, die bei anerkennenswerther Einfachheit der Anordnung doch in koloristischer und technischer Beziehung nicht von Manier frei sind. Karl Ebert's großartige Konzeption, feine Zeichnung, prächtiges Kolorit und virtuoser Vortrag tritt uns wiederholt entgegen. Von Rich. Zimmermann, dem viel zu früh Heimgegangenen, erfreut uns ein „hoher Göhl", ein Bild voll von hoher poetischer Schönheit. Langko brachte eine außerordentlich fein empfundene „Partie bei Haimhausen" und Heinlein, der Nestor der Münchener Landschafter, zeigte in seiner „Umgebung des Walchensee's", daß seine Kraft noch ungeschwächt ist. Willroider behandelt in seiner „Landschaft aus Kärnthen" den Baumschlag mit gewohnter Meisterschaft, und bewährt sich zugleich in großartiger Auffassung und Komposition. Jul. Lange und Wilh. Wex, Horst Hacker und Luitpold Faustner lieben es vorzüglich, Partien aus dem Hochgebirge darzustellen, und Stademann, Windmaier und J. Hahn versetzen uns gern in den Winter. Gute Marinen brachten vor Allen Xylander (Mondnacht bei Amsterdam) und Joh. Nielssen (Sommerabend an der norwegischen Küste), und von den ziemlich zahlreichen Architekturbildern überragte Konr. Hoff's „Dogenpalast in Venedig" alle anderen, während das Thiergenre durch tüchtige Leistungen Chr. Mali's, Recknagel's, Ludw. Voltz's u. A. würdig vertreten ist. Das Gleiche gilt von der Plastik. Hier sind es Chr. Roth, Ungerer, Hirt, Bersch und Echteler, die besonders Tüchtiges ausgestellt: Roth seine originell gedachte „Wacht am Rhein", Ungerer sein liebliches „Mädchen mit der Taube", Hirt sein „Aschenbrödel", Bersch seine „Badende Nymphe" u. s. w.

* **Die belgische Kunstausstellung**, welche gegenwärtig in Brüssel eröffnet ist, enthält 1850 Werke, nämlich 1389 Gemälde, 206 Skulpturwerke, 230 Zeichnungen, Aquarelle, Pastellgemälde, Miniaturen, Emaillen, Glasmalereien, Kupferstiche, Lithographieen u. s. w., und 25 architektonische Pläne. Die Aussteller sind 827 Maler, 111 Bildhauer, 183 Zeichner, Kupferstecher u. s. w. und 17 Architekten; darunter 50 Malerinnen, 3 Bildhauerinnen und 19 Zeichnerinnen u. s. w. Der Nationalität nach gehören von den Malern 146 Frankreich an, 117 Deutschland, 51 Holland, 16 Italien, 10 England, 8 Oesterreich, 5 der Schweiz, 2 Spanien, 2 Schweden, 1 Rußland, 1 Amerika und 453 Belgien; von den Bildhauern 93 Belgien, 19 Frankreich, 8 Italien, 3 England, 1 Deutschland.

Ueber die historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt wird uns von dort geschrieben: „Die im engern Kreise Frankfurter Kunstfreunde seit Jahren ersehnte Gründung eines Gewerbemuseums nebst Kunstschule ist durch das frische Eingreifen der polytechnischen Gesellschaft der Verwirklichung näher gerückt. Auf ihre Veranlassung ist zunächst im ehemaligen Bundespalais eine Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten veranstaltet „aus der alten Zeit", die ja immer das Vorbild der neuen bleiben muß. Zunächst und vor allen Dingen von diesem Gesichtspunkte aus begrüßen wir die Ausstellung als einen Prediger in der Wüste, der auch die Gewerbe, wie einst Cornelius die deutsche Malerei, zu einer „zweiten Renaissance" erweckt. Der Zauber der billigen Massenproduktion beginnt zu weichen, seitdem die Industrie an Ueberproduktion dahinsiecht. Man begreift wieder, daß die Geister des Dampfes billiger arbeiten mögen, daß sie aber nie ein Menschenherz bewegen können und darum im Wettkampf mit Menschengeist und Menschenhand stets unterliegen müssen, wenn es jenes Ziel gilt. Und soll das Kunsthandwerk etwa nicht seine höchste und schönste Aufgabe in der Uebermittelung der Kunst auf die täglichen Gebrauchsgegenstände suchen? „Billig, aber massenhaft" sollte aus allen Gewerbeerzeugnissen wie ein Fluch verbannt sein, sobald sie im Bereich des Menschen, sei es Hütte, sei es Palast, eine veredelnde Aufgabe zu lösen berufen sind. Das Schöne klingt an das Schonende an, und ein von der Kunst geweihter Hausrath wird mehr Aussicht haben schonende Enkel zu finden, als die leichtfertige Tausendarbeit der Maschine. Vom Standpunkte des Nationalökonomen aus bleibt der Nutzen einer „billigen" Fabrikwaare mehr als fraglich nach Jahresschluß. Daß in der Hebung der kleinen Handwerker gegenüber der Fabrik aber auch die sozialistischen Fragen die naturgemäße Lösung finden werden, daß mit der Herrschaft der Maschine auch die Bierbankträume eng aneinander hockender Arbeiter, die oft nach Tausenden zählen, zerfließen werden in Nichts, ist eine Hoffnung, die hoffentlich nicht zu Schanden wird. Daß auch in den höchsten Kreisen das Bedürfniß einer Renaissance der Gewerbe gefühlt wird, daß jedes ernste Streben nach derselben freudige Aufmunterung findet, beweisen die Leihgaben, wie denn Fürst Karl Anton von Hohenzollern durch die Annahme der Ehrenpräsidentschaft auf's neue seine warme Liebe zur Kunst bethätigt hat. Ihm verdankt es vor allen Dingen die Ausstellung, daß sie sofort über den lokalen Charakter hinausgehoben wurde. Die Ausstellung ist auf ein größeres kunstsinniges Publikum berechnet. Das Malerische hat daher oft auf Kosten des Antiquarischen bei der Aufstellung Berücksichtigung gefunden. Diesem Uebelstande hat der Katalog, abweichend von dem gewöhnlichen Guide, dadurch abzuhelfen gesucht, daß er durch Eintheilung in Gruppen das Getrennte wieder übersichtlich zusammenfaßte. Von der hiesigen Druckerei August Osterrieth geschmackvoll ausgestattet, umfaßt er bis jetzt 2183 Nummern. Doch wird ein bedeutender Nachtrag nöthig werden. Auf den Katalog verweisen wir Kunstfreunde und Sammler zur Orientirung; der Besuch der Ausstellung selbst wird zeigen, daß sie einen Reichthum an Kunstwerken und Raritäten umfaßt, die bis jetzt in Deutschland noch nicht so übersichtlich zusammengestellt waren." —O.—

Vermischte Nachrichten.

A. v. Werner, der neue Direktor der Berliner Kunstakademie, verweilte in den letzten Wochen auf der Villa seines Freundes Viktor Scheffel bei Radolfszell am Bodensee zu einem alle Verehrer des Dichters wie des Künstlers gleich interessirenden Zwecke. Werner hat trotz seiner Ueberhäufung mit großen künstlerischen Arbeiten wie mit den schwerer lastenden, welche ihm sein Amt und das unternommene Reformwerk des ihm anvertrauten Instituts auferlegen, dem Wunsche seines Freundes, des berühmten Poeten, nachgegeben, dessen allbekannte, allen Deutschen werthe „Geschichte aus dem 10. Jahrhundert", den Ekkehard, mit Zeichnungen seiner Hand zu illustriren. Scheffel's Besitzung ist mitten inne zwischen allen jenen Lokalitäten und in jener Landschaft gelegen, welche die Scenen für die im Ekkehard geschilderten Vorgänge gaben, dem Kloster St. Gallen und dem Hohentwiel, dem einstigen Herrschersitz der strengen und berückenden Frau Herzogin Hedwig von Schwaben. A. v. Werner benutzte den Sommeraufenthalt daselbst, um an jenen Stellen die landschaftlichen Lokalstudien zu machen, welche seinen Illustrationen zu dieser Dichtung dasselbe Gepräge der überzeugenden Wahrheit verleihen helfen sollen, das unter so vielen anderen liebenswürdigen Eigenschaften auch seine Bilder zum Trompeter von Säckingen auszeichnet. (Köln. Ztg.)

Neuigkeiten des Buchhandels.

Kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Werke.

Cuypers, P. J. H., Der Dom zu Mainz, seine Gründung, Erweiterung und Herstellung. Fol. Mainz, Kirchheim.

Essenwein, A., Atlas der Architektur. Quer Fol. Leipzig, Brockhaus.

Gotti, A., Vita di Michelangelo Buonarroti. Narrata con l'ajuto di nuovi documenti. 2 vol. gr. 8. Leipzig, Brockhaus.

— — Le Gallerie e i musei di Firenze. Discorso storico. 16. Turin, Herm. Löscher.

Gurlitt, W., Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sog. Theseion in Athen. 8. Wien, C. Gerold's Sohn.

Jaennicke, Friedr., Handbuch der Aquarellmalerei. 8. Stuttgart, Neff.

Liebold, B., Die mittelalterliche Holzarchitektur im ehemaligen Niedersachsen. Gr. qu. Fol. Halle, Knapp.

Lloyd, W., The age of Pericles; a history of the arts and politics of Greece, from the persian to the peloponnes. war. 2 vols. 8. London, Sampson Low & Co.

Neudörfer, Johann, Nachrichten von Künstlern u. Werkleuten Nürnbergs aus dem Jahre 1547, herausgeg. von Lochner. (Quellenschriften etc. X.) gr. 8. Wien, Braumüller.

Sallet, A. v., Die Medaillen Albrecht Dürer's. gr. 8. Berlin, Weidmann.

Semper, H., Donatello, seine Zeit u. Schule. (Quellenschriften etc. IX.) gr. 8. Wien, Braumüller.

Verschelde, Ch., Les anciennes maisons de Bruges. gr. 4. Leipzig, Brockhaus.

Bauten und Entwürfe, hrsg. v. Dresdener Architekten-Verein. (In ca. 12—15 Lfgn.) 1—5. Lfg. (à 6 Bl. in Lichtdr.) Fol. Dresden, Gilbers.

Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, herausg. von R. Dohme. 2. Lfg. (G. Terborch; G. Metsu; K. Netscher. Von C. Lemcke.) 4. Leipzig, E. A. Seemann.

Neuigkeiten des Kunsthandels.

Kupferstiche.

Becker, C., Kaiser Karl V. bei Fugger. Gestochen von Fr. Zimmermann. Leipzig, H. Vogel.

Tizian, Der Zinsgroschen. Gestochen von Gust. Eilers. Berlin, Schroeder.

Photographien und photographische Werke.

Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge. (50 Bl. in Lichtdr. v. Römmler & J., unter artist. Leitung v. C. Andreae.) 1—4. Lfg. (à 10 Bl.) gr. Fol. Dresden, Gilbers.

Ornamente für Architektur und Kunst-Industrie, nach d. Gyps-Abgüssen d. k. k. oest. Museums f. K. u. J. ausgewählt v. A. Ilg, aufgen. v. J. Löwy. (In 50 Bl. in Lichtdr.) 1. Lfg. (5 Bl.) Fol. Wien, Löwy.

Photographische Aufnahmen aus der Dresdener Ausstellung alter kunstgewerbl. Arbeiten 1875. Nach Auswahl d. Comités in Schnellpressen-Lichtdr. ausgef. v. Römmler & Jonas. (In ca. 15 Lfgn.) 1. Lfg. (5 Bl. Kelch. Taufkanne. Schrank, Fenstergitter etc.) Fol. Dresden, Gilbers.

Sammlung mittelalterlicher Kunstschätze Hildesheim's nach d. Originalen phot. v. F. H. Bödeker. 2. Serie. (12 phot. Bl.) 8. Hildesheim, Lax.

Studien für Bildhauer und Maler. N. d. Natur phot. Männl. Acte u. Draperiestudien. Bl. 1—127. 8. Wien, Dr. Heid.

Dasselbe. Weibliche Acte u. Kinder. Bl. 1—70. 8. Ebd.

Akademische Studien für Maler und Bildhauer. Nach d. Leben phot. 30 Bl. weibl. Acte. 8. Wien, Löwy.

Auktions-Kataloge.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln. Versteigerung am 25. October und den folgenden Tagen. Katalog der Sammlungen von Musterwerken der Industrie und Kunst der Minutoli'schen Kunstsammlung. 6273 Nummern.

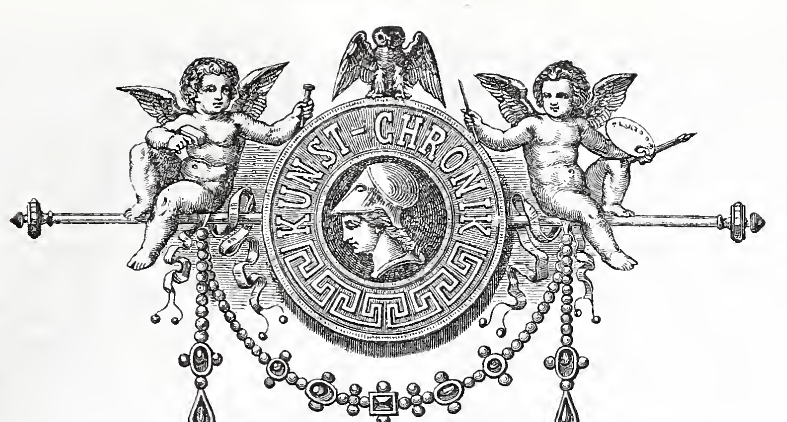
Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.


X. Jahrgang.

Beiträge sind an Dr. C. v. Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) od. an die Verlagsh. (Leipzig, Königsstr. 3), zu richten.

8. October



Nr. 52.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1875.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Dies Blatt, jede Woche am Freitag erscheinend, erhalten die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel wie auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Michelangelofest in Florenz.

II.

Florenz, 21. Sept. 1875.

Am 13. um 10 Uhr Vormittags fand im Beisein des Prinzen von Carignan in den Räumen der Akademie der schönen Künste die feierliche Eröffnung der Ausstellung der Werke Michelangelo's statt. Die Nische, in welcher das von der Piazza della Signoria hierher transportirte Original des David nun aufgestellt ist, wurde an diesem Tage dem Publikum geöffnet. Seltsames Zusammentreffen! Grade auch am 13. September des Jahres 1501 legte Michelangelo die erste Hand an dieses wunderbare Werk, wie wir aus einer Bemerkung ersehen, die er an den Rand des über die Anfertigung desselben aufgesetzten Kontraktes geschrieben hat.*) Nach jahrelanger Arbeit ist der Koloß jetzt der Welt zurückgegeben und gegen die Unbilden der Witterung, die seinen Untergang herbeizuführen drohten, hoffentlich für immer geschützt. Allerdings ist das Gewölbe der neuen Tribuna noch nicht fertig und statt dessen ein provisorisches Linnendach über den Raum gespannt. Die Arbeiten an dem Gebäude sollen jedoch gleich nach dem Feste wieder aufgenommen und fertig gemacht werden. Die Ausstellung wird zu diesem Zwecke in einigen Tagen bereits geschlossen. Aber es ist Aussicht vorhanden, daß sie nach der Vollendung der Tribuna mit Bereicherungen wieder eröffnet werden wird. — Das Ganze macht einen schönen, würdigen Eindruck: außer Gypsabgüssen der meisten plastischen Werke (es sind deren über 20 vorhanden), enthält die Ausstellung zahlreiche kleine Modelle (darunter die kostbaren, in Hähnel's Besitz befindlichen Stücke), hunderte von Photographien und Stichen 2c. Im zweiten Saale nimmt die Säule mit dem silbernen Kranz aus Deutschland den Ehrenplatz ein; außerdem befinden sich dort die zum Theil mit sehr schönen Initialen und Malereien ausgestatteten Adressen der Akademien von Wien und Berlin, die Adressen der Wiener, Dresdener, Düsseldorfer Künstlergenossenschaft u. A. Ueber die Ausstellung behalten wir uns einen eingehenden Bericht vor. Der Andrang zu derselben war die ganze Woche hindurch ein so kolossaler, daß man die Veranstaltung treffen mußte, das große Publikum erst von der Mittagstunde an einzulassen und die Räume Vormittags nur für die fremden und einheimischen Repräsentanten zu öffnen.

Einen Glanzpunkt in der Reihe der Festlichkeiten bildete das Diner, welches der Prinz von Carignan uns am Nachmittage des 13. im Palazzo Pitti gab. Der klassische Boden dieser kunstgeweihten Räume, der königliche Pomp, der bei dem Ganzen herrschte, die vollendete Kunst in der Ausstattung der Tafel, welche mit Blumen förmlich überschüttet war, endlich die persönliche Liebenswürdigkeit des hohen Gastgebers: Alles wirkte zusammen, um diesen Stunden einen unvergleichlichen Zauber zu verleihen. — Wem nach solchen Genüssen noch Empfänglichkeit übrig blieb, konnte sie spät Abends im Casino di Firenze (dem früheren Palazzo Borghesi) bewähren, wo ein Konzert und Ballfest die junge Welt von Florenz versammelte.

Der dritte Tag begann mit der feierlichen Sitzung

*) G. Milanesi, Le lettere di M. A. Buonarroti. Firenze 1875, pag. 622: Incepit dictus Michelangelus laborare et sculpere dictum gigantem die 13 settembris 1501 etc.

der vereinigten Akademien der Crusca und der schönen Künste, welche im Beisein des Prinzen von Carignan, des Sindakus, zahlreicher Senatoren und geladenen Gäste, sowie der Repräsentanten unter dem Vorsitze der Herren Aug. Conti und E. de Fabris im früheren Sitzungssaale des Senates stattfand. Außer den beiden, mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Festreden der Vorsitzenden über Michelangelo's Persönlichkeit und sein Wirken als Architekt hielt der berühmte Bildhauer Dupré einen freien Vortrag über Michelangelo's plastische Thätigkeit, welcher durch die Lebendigkeit und Originalität der Auffassung und Diktion eine zündende Wirkung auf die Anwesenden übte. — Ein gemeinsamer Besuch des nahen Dante-Hauses, welches vor Kurzem restaurirt ist, schloß sich an diese Feier an.

Die Feder zögert, indem sie schließlich auch noch ein Bild von dem Volksfest und der Illumination entwerfen soll, mit welchen am Abend des 14. die Feierlichkeiten zu Ende gingen. Der feenhafte Eindruck dieses Schauspiels spottet jeder Schilderung. Der eigentliche Festplatz war wieder jene terrassirte Höhe gegen S. Miniato zu, welche den Namen Piazzale Michelangelo führt. Ueber 13,000 trikolore Lampen ergossen über dieses weite Plateau ihren magischen Schimmer. Von dem Thurm der alten Porta S. Niccolò erstrahlte elektrisches Licht und zeichnete die eleganten Formen des bronzenen David auf den hell erleuchteten Wänden des dahinter liegenden Klosters ab. Die Façade von S. Miniato und alle hervorragenden Gebäude auf den nahen Hügeln waren den Linien ihrer Architektur entsprechend illuminirt. Von drüben leuchteten Fiesole und Settignano, der Landsitz der Buonarroti mit Höhenfeuern herüber. Aber den imposantesten Eindruck des Ganzen machte die aus dem strahlenden Häusermeere der Stadt emporragende Masse des Palazzo vecchio, welche an Gesimsen und Kanten bis zur Spitze des Thurmhelmes empor mit Lampen besetzt war. Zu alledem Raketen, bengalische Flammen, erleuchtete farbige Ballons, unaufhörliches Freudengeschrei der dichtgedrängten Volksmenge, Musik und Tanz bis tief in die milde mondbeglänzte Nacht hinein: wer wollte da leugnen, daß es den Florentinern so leicht Niemand zuvorthun kann in der volksthümlichen Feier ihrer großen Männer! Den unvergleichlichen Schauplatz dazu hat ihnen die Natur in diesem Thal gegeben, über welches alle Reize des Himmels ausgegossen sind; das Festspiel aber haben sie selbst gedichtet, und zwar als Meister in dieser Kunst.

Wem es vergönnt war, den leitenden Kreisen näher zu treten und in das gastliche Haus des Sindakus, des Präsidenten des Festkomité's, Eintritt zu erhalten, dessen warteten auch nach dem Schlusse der öffentlichen Festlichkeiten noch manche der edelsten Genüsse, so eine gemeinsame Fahrt über Fiesole und das interessante Schloß von Vincigliata nach Buonarroti's vorhin schon erwähnter Villa in Settignano. Die Bevölkerungen der Ortschaften waren zusammengeströmt, um den aus 15 Wagen bestehenden Zug zu begrüßen. Bei Lampenschein — der Abend brach leider herein, bevor wir das Ziel erreichten — wurden die ehrwürdigen Räume von Michelangelo's Landsitz durchwandert. An der Treppe zeigt man den Rest einer mit Kohle auf die Wand gezeichneten Figur, die von der Hand des Meisters herrühren soll. Die Tradition nennt ihn den „Satyr" des Michelangelo. — Für den folgenden Abend waren wir in's Theater des Prinzen Humbert eingeladen, wo aus Anlaß der Michelangelofeier das Manzoni-Requiem von Verdi hier zum ersten Male aufgeführt wurde. Bei allen diesen Gelegenheiten machten der Sindakus und seine Frau Gemahlin in liebenswürdigster Weise die Honneurs und setzten durch die Ausdauer und Frische, die sie bewährten, alle Welt in Bewunderung. Wir mußten darüber um so mehr staunen, da uns ja bekannt war, daß gleichzeitig mit der Michelangelofeier noch andere ähnliche Repräsentationen, vor Allem der zweite Kongreß der italienischen Architekten und Ingenieure, die Anwesenheit unserer unermüdlichen Gastgeber in Anspruch nahmen.

Zum Schlusse darf nicht unerwähnt bleiben, daß außer dem Festkomité auch die Florentiner Künstlerschaft sich in opulenter Weise an dem Empfange der fremden Repräsentanten betheiligte. Sie gab uns am 15. Abends in dem schönen Saale der Locanda della Pace ein Festmahl, bei welchem der Sindakus und die Abgesandten der auswärtigen Akademien die Ehrenplätze einnahmen, und zu dessen geistiger Würze beizutragen Redner aller Nationen mit einander wetteiferten.

So nehmen wir denn einen reichen und ungetrübten Eindruck von diesem Feste mit, das dem Andenken eines der edelsten und größten Menschen galt und das Bild desselben Tausenden von Herzen frisch und unauslöschlich einprägte! L.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Eine im Laufe der Kunstgeschichte häufig beobachtete und noch unaufgeklärte Erscheinung ist es, daß plötzlich an einem Orte oder bei einer Nation ohne greifbaren Zusammenhang mit Vorläufern und Zeitgenossen eine Reihe von Talenten in der bildenden Kunst auftreten, welche mit ihren Leistungen mitunter sogar zur Stiftung einer eigenartigen Schule gelangen. In neuester Zeit war es den Polen beschieden, diese Erfahrung um ein weiteres Beispiel zu bereichern. Ein Jahrzehnt ist kaum verflossen, seitdem Matejko meteorgleich auftauchte, um durch seine mit einer starken, namentlich koloristisch hervorragenden Begabung ausgeführten nationalen Vorwürfe

eine neue Kategorie von polnisch-nationalen Malern in der zeitgenössischen Kunstgeschichte zu eröffnen, und schon sehen wir, theils als seine Schüler, theils von ihm angeregt und beeinflußt, unter seinen Landsleuten zahlreiche und hoffnungerweckende Talente hervorbrechen. So haben denn die Polen zu der September-Ausstellung im Wiener Künstlerhause der Zahl wie der Art nach bedeutende Beiträge geliefert und außer den durch die Wiener Weltausstellung bekannt gewordenen neue Kräfte in's Treffen geführt, von denen erfreuliche Leistungen mit Recht erwartet werden dürfen.

Es ziemt sich wohl, vom Haupte der neuen polnischen Schule zuerst zu sprechen, wiewohl er unter seinen Landsleuten, besser gesagt: unter seinen Schülern, diesmal nicht das Beste geleistet. Wie bei Matejko selbstverständlich, hat er abermals einen der Nationalgeschichte entnommenen Stoff gewählt und die „Ermordung des Königs Przemislaw durch die Brandenburger zu Rogozna im Jahre 1295" dargestellt. Dieser Stoff hat vor vielen anderen Vorwürfen des Meisters, insbesondere vor seinen polnischen Staatsaktionen den großen Vorzug, auch ohne langen historischen Kommentar verständlich zu sein; denn „Programmbilder" sind nicht minder unerquicklich als „Programm-Musik". Allein die Ausführung muß trotz der trefflich gedachten Komposition und trotz großer Schönheiten im Detail als wenig wirksam bezeichnet werden. Der hauptsächlichste Mißgriff, auf den alle anderen Fehler zurückzuführen sind, besteht darin, daß der Künstler ein zu kleines, ihm ganz ungewohntes Format gewählt hat. Im Kleinen ausgeführt, ist der Figurenreichthum störend, die kühnen Verkürzungen, die der Meister so häufig anbringt, werden undeutlich und wirkungslos, und das pastos aufgetragene, alle Schätze der Palette achtlos hinstreuende Kolorit wird so bunt und unruhig, daß eine rechte Stimmung gar nicht aufkommen kann. Wie ein wirrer Glieder- und Farbenknäuel drängen sich in der Mittelgruppe die auf den König, eine auffallend schwach gerathene Figur, einstürmenden Brandenburger; nicht viel besser individualisirt ist die Königin, welche in flatternden Gewändern, das Kind auf dem Arme, hilferufend hereinstürzt; vortrefflich dagegen ist ein links im Hintergrunde ringendes Kriegerpaar. Auch einzelne Nebenfiguren, namentlich ein blutüberströmten Hauptes zu Füßen des sich vertheidigenden Königs niedergestreckter Krieger, sind meisterhaft ausgeführt, und einzelne Details, sowie die Stoffe und Geräthschaften, sind mit jener blendenden Virtuosität gemalt, die wir an Matejko längst kennen. Alles in Allem paßt auf dieses sein Bild die lakonische Kritik, die Goethe's Zeichenlehrer an einem nach der Meinung seines Schülers besonders wohlgerathenen Blumenstück geübt hat mit den Worten: „Mehr Papier!" Mehr Leinwand, und unser Bild wäre sicherlich ungleich besser geworden.

In Hippolyt Lipinski, angeblich einem Schüler Matejko's, dessen „Getreidemarkt in Krakau" geradezu Aufsehen erregt, tritt uns ein neues, eigenartiges Talent ersten Ranges entgegen. Das figurenreiche Bild gleicht nach Form und Dimensionen dem bekannten „Derbytag" von Frith und löst sich in eine Anzahl von Jahrmarktscenen auf, zwischen denen durch das gemeinsame Motiv des Kaufens und Verkaufens ein innerer, durch die treffliche architektonische Umrahmung der Scenerie ein äußerer Zusammenhang ganz ungesucht sich herstellt. Man muß, gleich uns, Land und Leute kennen, um vollständig zu würdigen, wie der Künstler aus der Flucht der Erscheinungen das Wesentliche herauszuheben und es mit objektiver Treue, zugleich aber mit vollstem inneren Leben darzustellen verstanden hat. Die Anordnung der zahlreichen Gruppen und Figuren ist so zweckmäßig, daß nirgends, selbst da nicht, wo das Motiv ein Gedränge bedingt — wie zum Beispiel bei dem aus einer echt polnischen Jahrmarkts-Wagenburg heraus mitten durch eine Gänseheerde fahrenden Viergespann des Edelmanns — die Uebersichtlichkeit gestört oder gar das unangenehme Gefühl des Aneinanderstoßens auf der Leinwand erzeugt wird. Alle Anerkennung verdient auch die durchaus korrekte Zeichnung und das milde, fein abgelöste, bei allem Reichthum an Nuancen nirgends aufdringliche Kolorit, welches einen Schimmer von behaglicher, dem Genusse sehr zu statten kommender Ruhe über das Bild breitet. Das Detail ist durchweg mit gleicher Sorgfalt und Kunst ausgearbeitet; so ist das ganz deutsch anmuthende Florianstthor zu Krakau, im Vordergrund rechts, an sich ein treffliches Architekturstück, wie nicht minder die Rothfüchse am Getreidewagen in einer Mittelgruppe ausgezeichnete Thierbilder genannt werden müssen. Höchst erfreulich ist auch der feine Humor, der alle Gruppen und Motive anhaucht, und das stattliche mazurische Brautpaar, welches vor einem Kram von Holzwaaren soeben ein sehr wesentliches Geräthe für den neuen Hausstand, die Wiege, erstanden und voll freudigen Vorgefühls auf einige hübsche Kinder niederblickt, die um Puppen feilschen, reicht in seiner humorvollen Innigkeit an die besten Knaus'schen Gestalten dieser Art heran. Das Bild trägt alle Bedingungen in sich, um populär zu werden und den Kenner zu befriedigen; hoffentlich wird ihm bald eine würdige Reproduktion zu Theil.

Von Vitold Pruszkowski in Krakau, offenbar einem Schüler Matejko's, besitzt die Ausstellung zwei an Werth sehr verschiedene Bilder. Das eine, ein Damenporträt, besticht durch die geistreiche Auffassung einer etwas altjüngferlich koketten Dame, die sich möglichst interessant zu machen sucht; auch der Vortrag ist in seinem gesunden Realismus, dem ein ironisirender Zug nicht abgeht, zu loben. Das andere bewegt sich ganz auf dem Boden Matejko's und ist durchaus in

seiner Art gemalt; es stellt die Volkslegende von der Wahl eines Wagners, Namens Piast, zum ersten polnischen König dar. Trotz der überlebensgroßen Figuren und seines anspruchsvollen Auftretens macht das Werk nicht im Entferntesten den Eindruck eines Historienbildes; die Figuren stehen steif und schlecht geordnet nebeneinander, als bestände zwischen ihnen gar keine innere Beziehung, und die zwei Engel, welche den mythischen Stammvater des Königsgeschlechtes der Piasten geleiten, scheuchen mit ihrer Nüchternheit den letzten Rest von Stimmung hinweg. Auch die Technik ist, bei aller Nachahmung der Matejko'schen Farbenherrlichkeit, den ihr vom Maler selbst gestellten Anforderungen nicht gewachsen. Noch unerfreulicher, wenngleich koloristisch bedeutender, ist das Bild von Vitold Piwnicki in Krakau, ebenfalls einem Schüler Matejko's, welches den denkwürdigen historischen Moment, in dem ein verschollener Staroste von Gnesen den Diensteid ablegt, in großen Dimensionen verewigt. Das nichtssagende Motiv ist mit falschem theatralischem Pathos zu einer „Staatsaktion" aufgebauscht, der aber so wenig Leben innewohnt, daß man allen Figuren den Akt förmlich ansieht. Es wäre Schade um das durch alle Verirrungen hervorleuchtende Talent des jungen Künstlers, der über eine ganz achtbare Technik verfügt, wenn er nicht von einer so einseitigen Auffassung der Aufgabe einer „nationalen" Kunst zurückkommen sollte. Dagegen ist das Genrebild von A. Kozakiewicz „Vor dem Kampfe" — ausziehende polnische Insurgenten, welche vor einem Edelhofe ihre Waffen schleifen — recht gelungen. Es ist gut komponirt und frisch, wenn auch mit noch nicht reifer Technik, gemalt. In den Kreis der nationalen Genrebilder gehört auch das Gemälde „Am Grabeshügel" von L. Benediktowicz in Krakau, das dem Stoff und der Komposition nach an die vielbewunderten Zeichnungen von Arthur Grottger erinnert. Mitten im entblätterten Walde, vor einem weißschimmernden hohen Kreuze aus Birkenstämmchen, welches den Ort bezeichnet, wo der Geliebte im Kampfe gegen den moskowitischen „Erbfeind" fiel, knieen der greise Vater, die junge, schöne Wittwe und abseits der treue Diener des Hauses. Zwei reizende Kinder vervollständigen die ergreifende Gruppe, deren trauervolle Stimmung im Einklange steht mit der herbstlich öden Landschaft. Die Farbengebung ist durchaus angemessen, und das blätterlose Unterholz des Waldes, sowie der fahle Ton der Luft erscheinen sogar trefflich wiedergegeben.

Das Porträt ist durch zwei Bildnisse von Heinrich von Rodakowski in Lemberg vertreten, dessen Arbeiten in der Weltausstellung allgemeinen Beifall fanden. Auch diesen Porträts kann man innere psychologische Wahrheit, geschmackvollen und ungeschminkten Vortrag und sorgfältige Durchbildung nachrühmen; sie ziehen immer mehr an, je mehr man in sie hineinblickt. Ein sehr gelungenes Interieur, „Saal im königlichen Schlosse zu Vilan1ew" hat A. Gryglewski in Krakau ausgestellt; ein überreiches Rococo-Prunkgemach des alten königlichen Lustschlosses bei Warschau erscheint mit trefflicher Perspektive und einer an Matejko gemahnenden Farbenpracht dargestellt. Damit auch das Heiligenbild vertreten sei, hat Isidor Jablonski-Pawlovicz aus Krakau, dessen Kirchenbilder in Galizien sehr gesucht werden, eine „Madonna von Lourdes" eingesendet. Das jugendlich aufgefaßte Gnadenbild steht in der hinter ihr fächerförmig sich ausbreitenden Wundergrotte; dem nackten Felsen sind zu Füßen der Heiligen wundersame Blumen entsprossen, und die Aureole zu Häupten setzt sich bei näherer Besichtigung in die Worte zusammen; „Je suis l'immaculée conception!" Wir haben es also mit einem polemischen Heiligenbild zu thun, getreu der gegenwärtigen Politik der Kirche, ihre Existenz und ihre Lehren bei jeder Gelegenheit möglichst auffällig im Schopenhauer'schen Sinne zu „bejahen." Trotz grober Verzeichnungen und vielfacher Mängel der Farbe macht das Bild einen gewissen Eindruck; man fühlt heraus, daß in dem Künstler das Dogma lebendig ist. Nur von der nationalen Landschaft haben die polnischen Maler keine Proben gesandt, obwohl es dazu weder in den Karpathen, noch in den Niederungen der Weichsel oder in den fruchtbaren Ebenen Podoliens an charakteristischen Vorwürfen fehlt.

Zu Bekannterem zurückkehrend begegnen wir zunächst Defregger's allgepriesenem „Letztem Aufgebot." Man weiß wahrhaftig nicht, was an diesem herrlichen Bilde zumeist zu loben: die treffliche Anordnung und Perspektive, das plastische, fast reliefartige Hervortreten der Figuren, die klare Individualisirung der einzelnen energischen, geradezu hagebüchenen Bauerngestalten, oder das harmonische, gesättigte Kolorit. Es ist gut, daß der glückliche Eigenthümer dieses Meisterwerkes, Oberbaurath Oelzelt von Newin, dessen Ausstellung von Zeit zu Zeit gestattet; der öftere Anblick des Bildes kann Künstlern und Kunstfreunden nur zum Nutzen gereichen. Auch ein anderes bekanntes Bild Defregger's, seine: „Maler auf der Alm" haben wir mit Vergnügen wiedergefunden und uns an der markigen, humoristischen Darstellung abermals erbaut. Makart hat das Porträt einer Wiener Bankiersfrau zur Ausstellung gebracht, das porträtähnlicher und realistischer gehalten ist, als die meisten anderen Bildnisse dieses Meisters; auch ist es solider untermalt und sorgfältiger ausgeführt. Daß der Künstler dabei seine Kostümstudien verwerthet hat, erachten wir als keinen Vorzug; für den durchaus modernen Kopf wäre die neueste Pariser Toilette stilvoller gewesen. Es ist hohe Zeit, daß die Künstler, welche überall von antiquarischen Zuthaten Gebrauch machen

zu sollen glauben, von der irrigen Ansicht zurückkommen, daß man jedes Gesicht und jede Gestalt durch alterthümliche Gewandung „interessanter“ machen könne; die meisten Originale der Bildnisse aus unserer Zeit sind so erschrecklich modern, daß sie, in alter Tracht dargestellt, den possierlichsten Eindruck hervorbringen. Auch die „Ophelia“ Makart's ist diesmal ausgestellt. Die wundervoll gemalten violetten Stoffe, die in geschickter Anordnung den ganzen Hintergrund umziehen, bereiten mit ihren Reflexen eine eigenthümlich schwüle, geheimnißvolle Stimmung glücklich vor; allein es bleibt beim Präludium, und der Künstler greift das rechte Thema nicht. In so schemenhaft auseinanderfließender Gestalt kann uns die unglückliche Ophelia nicht rühren, und der spekulirende Dänenprinz macht vollends den allerkläglichsten Eindruck, ohne das geringste Interesse zu erwecken. Daß Kostüme und Beiwerk glänzend gemalt sind, braucht bei Makart gar nicht erst hervorgehoben zu werden; so ist ein reiches, eingelegtes Kabinet, das aus des Künstlers eigener Sammlung stammen dürfte, ein Kabinetsstück an zierlicher Ausführung. Von Hamman ist als verkäuflich der „Shakespeare seiner Familie den Hamlet vorlesend“ ausgestellt. Trotz der virtuosen Technik kann man dem nach bekanntem Rezepte zusammengesetzten, aller individuellen Züge entrathenden Bilde keinen Geschmack abgewinnen; die Zeit solcher schablonenhafter Literaturbilder, wie wir sie nennen möchten, ist vorbei. Domenico Induno hat einige geistvolle, nur allzu skizzenhaft gemalte Genrefiguren ausgestellt; G. Induno dagegen ein sehr anmuthiges, in Komposition, Zeichnung und Farbe gleich sorgfältig und trefflich behandeltes Stimmungsbild „Die Erwartung“. Von Canon sahen wir den „Nachen“ und als Pendant sein „Edelfräulein“ gern wieder; auf dem ersteren namentlich ruht der volle Zauber eines dem van Dyck entlehnten Kolorits und vornehmen Vortrages.

Der geistreiche Gabriel Max hat diesmal einen sehr schlichten Vorwurf „Die Waise“ gewählt und ihn einfach, mit tiefer Empfindung und schönem, sattem Kolorit zur Darstellung gebracht. Erwähnenswerth sind noch eine trefflich beleuchtete Abendlandschaft von Rousseau in Paris und eine große, sehr gelungene Waldlandschaft von Douzette in Berlin, einem Schüler Achenbach's.

Aus der älteren Wiener Schule sind eine 1826 gemalte Alpenstudie von Gauermann, ein hübscher Marko und ein durch gemüthvolle Auffassung und schöne Farben- und Beleuchtungs-Effekte besonders wirksames bäuerliches Genrebild von Waldmüller vorhanden. Von den lebenden Wiener Künstlern haben Hlavacek, Hansch, A. Schäffer und Munsch gelungene Landschaftsbilder, Ranzoni ein gutes Thierstück, Lasite zwei interessante, aber an künstlerischem Werth ungleiche Studienköpfe ausgestellt. Makart ist mit einer älteren „heroischen Landschaft“ vertreten, die in koloristischer Hinsicht jedenfalls mehr bedeutet als in Bezug auf die Komposition. Die Aquarellisten Rudolf und Franz Alt haben auch diesmal zahlreiche Veduten aus allen Weltgegenden gebracht; Ruben aus Venedig eine lebendige, vorzüglich gemalte Studie, „Die Granatäpfel-Verkäuferin“, und Schönn eine „Siesta türkischer Frauen“, ein sonnenhelles, prächtig kolorirtes Genrebild, welches sich seinen bekannten trefflichen Darstellungen des orientalischen Lebens würdig anreiht. So ist es diesmal gelungen, trotz der Ungunst der Zeit und der noch andauernden „todten Saison“ eine recht interessante, wenn auch nur zum Theil aus Novitäten bestehende Ausstellung zu Wege zu bringen.

Oskar Berggruen.

Korrespondenz.

Kassel.

W. Die in einer früheren Korrespondenz besprochenen Unterhandlungen über die Reorganisation unserer Akademie scheinen noch nicht zu einem endgiltigen Resultat geführt zu haben; doch ist Aussicht vorhanden, wenigstens die Lokalfrage bald und in wünschenswerther Weise erledigt zu sehen. Es ist zu hoffen, daß weitere Berufungen von tüchtigen Lehrkräften an die genannte Anstalt bald nachfolgen werden. Zahlreiche und, wie wir glauben, sehr triftige Gründe für die Nothwendigkeit derselben wurden bereits früher vorgebracht, doch bei weitem noch nicht in erschöpfender Weise. Soweit die hier befindlichen Kunstsammlungen, die in letzter Zeit wesentlich vergrößert wurden und in Beziehung auf welche noch bedeutende Veränderungen und Verbesserungen bevorstehen, bei dieser Frage in Berücksichsichtigung kommen, mag nun noch Folgendes bemerkt werden.

Unsere Gemäldegalerie, jetzt bekanntlich in sehr ungünstig beleuchteten Räumen befindlich, wird nach ihrer Uebersiedelung in das neue nach den Plänen v. Dehn-Rothfelser's erbaute Galeriegebäude, dessen innere Einrichtung (insbesondere die Beleuchtung) eine musterhafte zu werden verspricht, auch für das künstlerische Studium eine erhöhte Bedeutung gewinnen. Ebenso bietet unser Museum in dieser Beziehung das reichste Material, seitdem dasselbe unter Leitung Dr. Pinder's eine wesentliche Ergänzung durch Anlegung einer bedeutenden Sammlung vorzüglicher Gypsabgüsse nach den Meisterwerken der antiken Kunst erhalten hat, in Folge dessen Kassel zu den wenigen Orten zählt, welche Gelegenheit bieten, einen nahezu vollständigen Ueberblick über die Entwickelungsperioden der antiken Kunst zu erhalten. So nützlich und erfreulich nun auch alle diese Veranstaltungen für jeden Kunstfreund sind,

so würde ihr Nutzen doch noch ein größerer sein, wenn man die vorhandenen reichen Kunstschätze in erweitertem Maße auch für die praktische Kunstthätigkeit, zum Vortheil zahlreicher Künstler und Kunstschüler, verwerthen wollte. Es kann dies aber nur geschehen, indem man mit diesem werthvollen Material entsprechende Kunstschulen ersten Ranges hier begründet, sowohl für die höheren als für die gewerblichen Künste, Schulen, welche unabhängig vom nächsten lokalen Bedürfniß ihren Wirkungskreis alsbald weit über die Provinz hinaus erstrecken, der Stadt Kassel aber einen neuen Glanz — und noch etwas mehr als das — geben würden.

In der permanenten Ausstellung des Kunstvereins nehmen gegenwärtig einige neuere Arbeiten von Prof. Friedrich Müller besonderes Interesse in Anspruch und zwar ebenso sehr wegen ihres künstlerischen Gehaltes an sich, als auch insofern, weil dieselben gewissermaßen einen Wendepunkt in den äußeren Lebensverhältnissen des Künstlers bezeichnen. Müller hat mit ihnen seine langjährige Lehrthätigkeit an der hiesigen Akademie beschlossen und ist in den Ruhestand übergetreten. Die ausgestellten Arbeiten geben auf's Neue Zeugniß davon, daß wir in Müller nicht nur einen Veteranen, sondern auch einen tüchtigen Meister der Kunst besitzen, einen jener Repräsentanten derselben, welche die Tradition der älteren Zeit mit den Tendenzen der neueren zu vermitteln streben. Die fraglichen Gemälde sind außer einem sehr charakteristisch behandelten Wald-Innern mit Wildstaffage (hessische Landschaft), eine größere stimmungsvoll durchgeführte Komposition „Todtenfeier der heil. Elisabeth in der Franziskanerkirche zu Marburg", welchen Gegenstand der Künstler früher schon in anderer Weise behandelt hatte, und endlich eine prächtige, von klassischem Geist durchwehte historische Landschaft: „Im Hain der Diana bei Albano". Einige Notizen zur Charakteristik der künstlerischen Thätigkeit Müllers werden bei dieser Gelegenheit willkommen sein. Seine Schule erfreute sich zumal in früherer Zeit, wo ein regeres Kunstleben in unserer Stadt herrschte und der Besuch der Akademie selbst ein stärkerer war, stets eines guten Rufes, und viele bewährte Künstler, Bildhauer wie Maler, sind aus derselben hervorgegangen. Ein besonderer Vorzug der Schule lag darin, daß sie sich von jener Einseitigkeit fern hielt, welche von vornherein den Unterricht einem bestimmten Darstellungsgebiet anpassen möchte. Müller verlangte auch vom Landschafter, daß er seinen Studienkopf zu zeichnen und zu malen verstehe und seine künstlerische Auffassung in dieser Weise vertiefe. Ebenso befolgt er in seinem eigenen Schaffen dasselbe Prinzip und ist gleich vortrefflich im Figurenbild wie in der Landschaft, welches beides er auch zu vereinigen liebt. Zahlreiche landschaftliche Skizzen mit genrehafter oder historischer und poetischer Figurenstaffage geben davon Zeugniß. Obwohl Müller's künstlerische Entwickelung noch in die den Nachdruck mehr auf die Komposition und strenge Zeichnung legende Periode der neueren Kunst fiel, zeigt er sich doch in vielen seiner Bilder auch als Kolorist sehr tüchtig, und die Vorzüge beider Richtungen vereinigte schon eine frühere Arbeit des Künstlers, eine „Heilige Nacht", ein Bild, welches sich ebenso sehr durch Schönheit der Komposition wie durch Gediegenheit des malerischen Vortrags auszeichnet und sich den Werken der alten Meister würdig anreiht. Nicht immer gelang es dem Künstler, das ihm eigenthümliche kräftige und pastose Kolorit zur vollen Harmonie durchzubilden. Einige seiner späteren Arbeiten, namentlich landschaftliche Darstellungen, litten in malerischer Hinsicht an einer Schwerfälligkeit, die ihrer Gesammtwirkung wesentlichen Abbruch thaten; allein eine so ursprünglich gute Anlage und Kraft findet sich stets auf die rechten Wege zurück, und neuere Arbeiten Müller's zeigen sich von diesen Mängeln frei. So eine größere Landschaft mit Mühle, prächtigen Baumgruppen und die oben genannten Bilder, die von dem rüstigen Schaffen des Künstlers das beste Zeugniß geben, und Angesichts deren man nur wünschen kann, daß Müller seine künstlerische Thätigkeit noch recht lange fortsetzen möchte.

Auch außer diesen enthält die Ausstellung noch einige sehr beachtenswerthe Werke. Das Porträtfach ist durch ein vortrefflich aufgefaßtes und fein durchgeführtes, nur im Kolorit etwas matt gehaltenes weibliches Bildniß von C. v. Binzer in München gut vertreten. Ebenso fanden sich unter den von Rögner in Barmen ausgestellten Porträts einige tüchtige Arbeiten, während andere in Folge einer allzu nüchternen Auffassung und Farbenbehandlung kaum Anspruch auf künstlerischen Werth machen konnten. Unter einigen neueren Arbeiten von Rosa Petzel in Berlin zeichnet sich namentlich ein Studienkopf durch große Auffassung der Natur und sorgfältige Behandlung der Form und Farbe, Vorzüge, welche der Künstlerin in seltenem Grad eigen sind, vortheilhaft aus.

Unsere talentvolle heimische Künstlerin, Frl. Emilie v. d. Embde, welche auf dem Gebiet der Porträt- und Blumenmalerei schon viele Beweise ihres hervorragenden Talentes gegeben hat und in dieser Richtung dem hiesigen wie dem auswärtigen Publikum rühmlichst bekannt ist, hat diesmal ein hübsches Genrebild ausgestellt, dem gegenüber wir der Künstlerin nur Glück dazu wünschen können, sich auch diesem Gebiete, auf welchem sie sich bisher seltener versuchte, neuerdings wieder zugewendet zu haben. Das Bild zeigt uns ein junges Dorfmädchen, welches ein schlummerndes Kind im Arm haltend vor der Hausthür sitzt, eine anmuthige ländliche Gruppe, die noch durch einen daneben sitzenden treuen Hausge-

nossen, den Hofhund, vervollständigt wird. Das beste Lob, welches man dem Bild spenden kann, ist das, daß die altbekannten Vorzüge der schon von dem verstorbenen begabten Genremaler v. Embde, dem Vater der Künstlerin, sowie auch von ihrer älteren, gleichfalls schon verstorbenen Schwester vertretenen Kunstrichtung, jene innige und lebensvolle Auffassung der Natur, die mit Verschmähung aller Effektmittel nur den reinen künstlerischen Ausdruck sucht, auch ihm eigen sind. Einen Ueberblick über die Werke des genannten Künstlers, welche viel dazu beitrugen, das Genrebild in der modernen Kunst einzubürgern, gewährt eine im Besitz der Tochter befindliche interessante Kollektion von Originalskizzen, deren Grundzug ein idyllischer, auf das Liebliche und Anmuthige gerichteter ist, und die, wie sehr sich auch Richtung und Geschmack der Zeit geändert haben, der Beachtung der Kunstfreunde im hohen Grad werth sind. Aber noch in anderer Beziehung ist das Embde'sche Haus merkwürdig, insofern es eine der größten Sehenswürdigkeiten unserer Stadt enthält.

Wir halten es um so mehr für Pflicht auf diesen Schatz aufmerksam zu machen, als derselbe fast noch zu den verborgenen gehört oder wenigstens, wie auch die hier befindliche sehr werthvolle Galerie Stahl, noch immer nicht in dem Maße bekannt geworden ist, als er es zu sein verdient. Es ist hier die seltene, vielleicht die einzige Gelegenheit geboten, in einer nahezu vollständigen, geschmackvoll zu einem kleinen Museum vereinigten Sammlung von Gypsabgüssen nach den Werken J. W. Henschel's einen Ueberblick über die Schöpfungen dieses seltenen und hochbegabten Künstlers zu gewinnen; welcher bei weitem noch nicht nach Verdienst zur Anerkennung gekommen ist. Es giebt gewisse Stiefkinder der Kunstgeschichte, denen es trotz aller hervorragenden Begabung nicht gelingt, sich ihrer Zeit bekannt zu machen. Zu ihnen gehört auch Henschel, ein Anverwandter des Embde'schen Hauses und einer der Besten in der stattlichen Reihe begabter Bildhauer, welche das Hessenland hervorgebracht hat. Am meisten sind von seinen Arbeiten bekannt geworden das Bonifaciusstandbild zu Fulda, ohne Zweifel eine der bedeutendsten Monumentalstatuen, welche in unserer Zeit geschaffen wurden, und die Brunnengruppe zu Charlottenburg. Aber noch zahlreiche andere in obiger Sammlung enthaltene Werke geben von dem großen Talent des Künstlers das beste Zeugniß, Büsten, Thierfiguren, Reliefs und Gruppen, unter welchen letzteren namentlich eine Caritas hervorzuheben ist. Neben Schärfe des geistigen Ausdrucks zeigen alle diese Werke in der Behandlung der Form einen klassischen Zug, der an die besten Vorbilder erinnert. Wir fügen dieser Mittheilung noch die kurze biographische Notiz hinzu, daß Henschel, im Jahr 1782 geboren, seine erste künstlerische Ausbildung in Kassel erhielt und dieselbe alsdann in Paris unter David fortsetzte. In seine Heimat zurückgekehrt, wurde ihm später die Leitung der Bildhauerschule an der hiesigen Akademie übertragen, welche Thätigkeit nur durch Studienreisen nach Italien unterbrochen wurde. Henschel starb auf einer solchen zu Rom im Jahre 1850.

Kehren wir nochmals zur Ausstellung zurück, so sind auch hier noch einige plastische Arbeiten von B. König in Berlin zu erwähnen, in welchen sich das Talent des Künstlers am vortheilhaftesten in der naiven und poetischen Richtung zeigt. Ein als Seraph aufgefaßtes Knabenporträt (Medaillon) und vier kleine als Jahreszeiten idealisirte Kinderbüsten sind vortreffliche Leistungen, während dagegen zwei weibliche Porträtbüsten in Folge einer allzu naturalistischen Behandlung keinen Anspruch auf dieses Lob machen können. Die Behandlung des Materials ist bei sämmtlichen Arbeiten eine virtuose, nur wäre dem Künstler zu rathen, auf die wie in aller Kunst so zumal in der Plastik ganz unumgänglich nothwendige Unterordnung des Nebensächlichen mehr Rücksicht zu nehmen. Endlich sind im landschaftlichen Fach aus den Ausstellungen der letzten Wochen noch Werke von Bromeis (Ansicht von Capri) und Neumann (drei Kohlenzeichnungen) zu nennen.

Für die diesjährige Verloosung des Kunstvereins wurden folgende Gemälde angekauft: „Mühle im Kiefernwald", von Funk in Stuttgart; „Winterlandschaft", von Schröter in Dessau; „Transport französischer Gefangener", von Sell; ferner „römischer Studienkopf", von Rosa Petzel in Berlin; „Heuwagen bei Gewitter", von Handwerk und „Motiv aus dem Habichtswald", von Grebe hier; „Gewitter auf der Haide", von Steinicke in Düsseldorf; „Feuer", Genrebild von E. Stammel; „Studienkopf", von Faust hier und eine „Regenstimmung", von Rieger in Wien.

Kunstliteratur.

Die Inventarisirung der Baudenkmäler des preußischen Staates wurde bereits vor einigen Jahren vom Kultusministerium angeregt. Als erste Frucht dieser Anregung erschien im Jahre 1870 die vom Verein für Hessische Geschichte und Landeskunde herausgegebene Schrift: „Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Kassel." Hannover schloß sich mit einem ähnlichen Unternehmen und zwar mit dem Werke von Mithoff „Kunstdenkmäler und Alterthümer in Hannover" an. Die Provinz Schlesien wird in kurzer Zeit auf gleiche Weise vertreten sein. Neuerdings hat sich nun auch die Provinzialvertretung der Rheinprovinz bereit gezeigt, dem Beispiel der vorhin genannten Provinzen zu folgen, und zu diesem Zwecke 11,400 Mk. bewilligt. — Nach einer neuerlichen Mittheilung der N. A. Z. hat der Kultusminister dem Wunsche Ausdruck gegeben, daß in sämmtlichen Provinzen des preußischen Staates eine Inventarisirung und Aufnahme der wichtigsten Baudenkmäler in Angriff genommen werde. Es sind daher die Oberpräsidenten aufgefordert worden, in Erwägung zu nehmen, was zur Förderung dieser Absicht sowohl von Seiten der Regierungsorgane als von Seiten der Provinzialstände geschehen könnte.

Dürer's Marienleben ist vor Kurzem mit dem vollständigen lateinischen Text in einer Facsimile-Ausgabe erschienen,

die bis auf einige Unklarheiten und Verschwommenheiten nichts zu wünschen übrig läßt. Der Verleger und Urheber der Reproduktion, die auch äußerlich das Gepräge der Zeit des 16. Jahrh. erhalten hat, heißt P. W. van de Weyer und wohnt in Utrecht. Das dabei angewandte Druckverfahren ist das lithographische, der Prozeß selbst, durch den das Original auf den Stein gebracht ist, soll ohne Hilfe der Photographie bloß durch chemische Mittel bewirkt sein und ist das Geheimniß des Erfinders. Die Ausgabe ist eingeleitet durch ein Vorwort von Ch. Ruelens, Konservator der k. Bibliothek in Brüssel. Der Preis des stattlichen, mit einer Pergamentschale versehenen Bandes beträgt 18 Mark. Für Deutschland wird das Werk von Herm. Vogel in Leipzig debitirt.

Kunstgeschichtliches.

Straßburger Münster. Die zahlreichen Urkunden, welche die Baugeschichte des Straßburger Münsters betreffen und sich im Besitz des Frauenwerkes befinden, von denen viele bis in das 13. Jahrhundert zurückgehen, werden gegenwärtig von Prof. Kraus in Straßburg geordnet und durchgesehen, um demnächst veröffentlicht zu werden.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Nationalgalerie in Berlin hat vor Kurzem ihren Umzug in das neue Gebäude neben dem Museum in's Werk gesetzt. Es sind nur noch einige größere Bilder zum Zweck des Photographirens im Akademiegebäude zurückgeblieben. Die leer gewordenen Räumlichkeiten desselben sollen zu akademischen Klassenzimmern und Hörsälen eingerichtet werden. Dem Publikum wird die Nationalgalerie erst Ostern 1876 zugänglich werden.

Vermischte Nachrichten.

Lucas van Leyden in der Münchener Pinakothek. In Folge einer Notiz in O. Eisenmann's Aufsatz (Kunstchronik 1875, Sp. 681) habe ich Gelegenheit genommen, mich näher über das Schicksal des berühmten Bildes zu erkundigen. Beunruhigende Gerüchte schwirren allerdings herum, doch konnte ich das Bild selbst nicht sehen, da es in dem vor der Hand nicht zugänglichen Direktorzimmer steht. Bei dieser Gelegenheit versicherte mir der Herr Regenerator Frey, daß er das Bild nicht unter der Hand gehabt habe. Diese Angabe ist um so glaubhafter, als nach meinen Erfahrungen ihm auch die Uebermalung so vieler Bilder, die in den letzten Jahren stattfand, nicht zuzurechnen ist. Gelitten hat namentlich auch das Kabinet, in dem das Bild von Meister Lucas hängt oder hängen sollte; hier wurden in den Nrn. 727 und 732 (Bildnisse von „Hans Asper" und „H. Aldegrever") die Fleischtheile beinahe ganz überpinselt, die Nrn. 726, 738, 739 u. a. wenigstens stark beschädigt. Das jetzige Provisorium hinsichtlich der Direktorstelle hat wenigstens das Gute, daß seitdem diese Restaurationen sistirt wurden.

W. Schmidt.

Zeitschriften.

The Academy. No. 177.
Rimmer, ancient stone crosses of England (Lond. 1875). Von J. T. Micklethwaite. — Art in France, von Th. Burty. — The Michel Angelo festival. — The Mayor collection of drawings.

Mittheilungen der k. k. Centralcommission. N.F. I. 2.
Die Ausgrabungen in Aquileja, von Kenner und Hauser. — Vorchristliche Begräbnissplätze in Mähren, von B. Dudik. — Die öffentlichen Thermen Brigantiums, von Jenny. (Mit Abbild.) — Die Restaurirung des Domes in Königsgrätz, von Schmoranz. (Mit Abbild.) — Denkmale der Familie Eitzinger, von Lind. (Mit Abbild.) — Der heutige Zustand der Burg Rungelstein. (Mit Abbild.) — Der Erker des Carolinum in Prag.

Kunst und Gewerbe. No. 40.
Pacher's Flügelaltar zu Tisens, von G. Dahlke. — Die Ausstellung gewerblicher Erzeugnisse Sachsens in Dresden. — Mährisches Gewerbemuseum in Brünn. (Mit Abbild.)

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

III. Jahrgang.
№ 1.

16. October.
1874.



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

Beilage zur „Zeitschrift für bildende Kunst“.

Beiträge
u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien IX., Schwarzspanierhaus Nr. 5, 1. Stiege, 2. Stock, Thür 20 zu richten.

Inserate
à 4 Sgr. für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst“ (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Friſten und werden den Mitgliedern der „Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt“ ſowie den Abonnenten der „Zeitſchrift für bildende Kunſt“ gratis geliefert.

Die ereilten Flüchtlinge.

Oelgemälde von *E. Kurzbauer.*
In Kupfer geſtochen von *Johann Sonnenleiter.*

Den der modernen Kunſt wohl jezuweilen gemachten Vorwurf, ſie ſei im Weſentlichen epigonenhaft und lebe von dem Erbe, welches die alten goldenen Kunstzeiten ihr hinterlaſſen haben, dürfen wir mindeſtens dann beſtimmt zurückweiſen, wenn es ſich um Genremalerei handelt. Unverkennbar hat das Genre in der neuern Epoche nicht nur ſelbſt wieder eine kleine Entwickelungsgeſchichte durchgemacht, ſondern es hat uns neben manchem Mittelmäſsigen, neben Lückenbüſsern für Kunſtausſtellungswände, welche man nur ſieht, um ſie in der nächſten Minute zu vergeſſen, eine relativ groſse Anzahl von Werken gebracht, welche die Nachwelt ſo mit Dank und Genuſs von unſerem Aevum übernehmen wird, wie wir die Arbeiten früherer glücklicher Kunſtperioden von unſeren Vätern übernommen haben. Und unverkennbar hat das moderne Genre, wenn man von den gefliſſentlichen Nachahmungen älterer Vorbilder abſieht, wie ſie insbeſondere bei einigen modernen Belgiern vorkommen, eine eigene, charakteriſtiſche Phyſiognomie, welche es von den analogen Leiſtungen anderer Zeiten beſtimmt unterſcheidet, und es trägt, wenigſtens bei den beſten Meiſtern des Faches, die volle Farbe des Lebens, welche auch volle Lebenskraft und damit dem Bilde dauernden Werth verbürgt.

Für den rechten Genremaler gilt durchaus der gute Rath des Fauſt-Vorſpieles: »Greiſt nur hinein in's volle Menschenleben« u. ſ. w., und was Hamlet zum Lobe der Schauſpielkunſt ſagt, »ſie zeige dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt«, möchte auch von der Genremalerei gelten. Um ſie aber auf dieſen hohen Standpunkt, bei allem anſcheinenden Realismus, zu heben, bedarf der Genremaler eines klaren Blickes, tiefen Verſtändniſſes für Welt, Menſchen und Zuſtände, ſcharfen, hellen Geiſtes, Humores und Witzes im höheren Sinne — er darf kein bloſser Copiſt des Alltäglichen ſein, wie es ihm da und dort zufällig in den Weg läuft — er bedarf nicht blos tüchtigen Schuhwerkes, um damit auf flacher Erde durch Dick und Dünn laufen zu können, ſondern auch ein wenig der Flügel, welche den Idealiſten, insbeſondere den Hiſtorienmaler, über den Staub und Dunſt der Erde in höhere, reinere Regionen heben. Nur muſs er dieſe Flügel gewiſſermaſsen, wenn man uns das entomologiſche Gleichniſs erlauben will, ver-

fteckt unter Flügeldecken tragen. Seine Bauern, feine Dorfmufikanten und Dorffchulmeifter, feine Kleinftädter, feine Grofsftädter müffen, bei aller individuellen Schärfe ihrer Charakterifirung, Typen ihrer Gattung fein.

Wir erinnern uns nicht, ob fchon in einem äfthetifchen Lehrbuche die Eintheilung der Genrebilder zu finden ift, welche wir hier geben wollen: in Zuftandsbilder und Begebenheitsbilder, in fchildernde und in erzählende. Bei erfteren wirken die Objecte der Darftellung durch ihr blofses Dafein — es genüge an die zechenden und rauchenden Bauern, die würfelnden Soldaten u. dgl. der Niederländer des 17. Jahrhunderts zu erinnern. Aus den zweiten mufs man eine Erzählung herauslefen, den einen dargeftellten Moment durch eine dazu gedachte Vorgefchichte oder durch Verftehen deffen, was vorausfichtlich diefem Moment folgen werde, ergänzen. Bei den älteren Meiftern ift diefe zweite Gattung viel feltener als die erfte vertreten, kömmt aber doch auch vor. Wir erinnern z. B. an das vom jüngeren David Teniers wiederholt behandelte Sujet, wie der alte Bauer bei der jungen, drallen Hausmagd seine Careffen anbringt, nicht bemerkend, dafs ihn fein nicht mehr junges und nicht mehr dralles Weib mit unheilverkündender Miene belaufcht — eine Scene, welche uns einen tiefen Blick in die »Zuftände« des bezüglichen Bauernhaufes werfen läfst — vor allem aber erinnern wie an Jan Steen, mit feinem falschfpielenden Vagabunden (Pinakothek in München), feinem »Alchymiften« (Akademie in Venedig), wie denn diefer unvergleichliche Maler-Komiker recht eigentlich als der Vater des erzählenden Genrebildes gelten darf.

Als im Laufe unferes Jahrhunderts die Genremalerei nach einer Art von Winterfchlaf, in welchen fie während der vornehmen, heroifch-theatralifchen, akademifch-claffifchen David-Füger-u.f.w.-Zeit verfunken war, wieder erwachte und fich rafch zu glänzender Höhe hob, trat die Unterfcheidung, welche wir oben gemacht, allmälig fcharf zu Tage, und das erzählende Bild begann eine grofse Rolle zu fpielen.

Es wäre der Mühe werth, gelegentlich einmal eine Gefchichte diefes Wiedererwachens zu fchreiben. Zur Zeit, wo es die Malerei unter einem gefeffelten Prometheus, einem handverbrennenden Scävola gar nicht that, durften es, wenn fie einmal nach all' dem Heroismus in einfachen Naturzuftänden ausruhen wollte, doch nur fehr reflectirte Unnaturzuftände fein, wo fie fich erging; — Gefsner'fche Schäferwelten, wo Daphnis und Chloë Rofen effen und Morgenthau trinken. War eine geftellte Aufgabe unabweisbar genrehaft, fo wurde fie mit einer Art Defperationsentfchluffes in den Pomp eines Hiftorienbildes hinaufftylifirt. Man fehe z. B. Krafft's zwei coloffale Landwehrmannbilder im Wiener Belvedere, wo der ftylifirte niederöfterreichifche Bauernvater, mit der ftylifirten Jacke auf dem Rücken, dem ftylifirten Sohn-Landwehrmann ftylifirt die Hand drückt. Wenn der alte, treuherzige Vofs feinen fiebenzigjährigen Dorffchulmeifter in der Sprechweife Homer's feiert, fo ertragen wir es, denn die naive Erzählungsart Homer's ift ein reiner Spiegel, der die Geftalt des zürnenden Achill fo treu zurückftrahlt, wie die Geftalt des im Grofsvaterftuhl einnickenden Schulmeifters Tamm — aber über den gemalten Hektor im »Landwehriften«-Hut müffen wir unwillkührlich lächeln. Waldmüller's prächtige Bauernfcenen find eine wahre Seelenerquickung darnach.

Allmälig fing die «natura furca expulsa» an, ihre vorigen Rechte wieder geltend zu machen. Anfangs erfchienen die Genrefiguren fchüchtern, irgend eine fremde Tracht, ein fremdes Local mufste fie empfehlen. Neapolitanifche Fifcher, römifche Gärtnerfamilien, wachende und fchlafende Räuber fingen an fich in den Kunftausftellungen einzufinden. Aber noch Leopold Robert's mit Recht berühmte »Schnitter« haben die ganze Bedeutung eines Hiftorienbildes, — kam Robert doch aus David's Schule! Der Engländer David Wilkie war einer der erften, die den »kühnen Griff in's volle Menfchenleben« ohne Complimente wagten. In feiner »Teftamentseröffnung« fcheint Hogarth neu aufzuleben, aber ohne Hogarth's zu fehr in erfte Reihe gerückte didactifche und moralifirende Tendenz. Danhaufer's freie Nachahmung (im Belvedere) giebt eine Reduction, höchft deutlich in den Beziehungen der einzelnen Figuren zum Erblaffer, deffen Bildnifs von der Zimmerwand

blickt, wie unter einander. Eine ganze lange Familiengefchichte lefen wir heraus, nur dafs uns dabei gar zu — Ifflandifch zu Muthe wird. Der höhere fiegreiche Humor des Engländers fehlt.

Die rechte Zeit des neuen Genre begann etwa in den dreifsiger Jahren. Es trieb glänzende Blüten, fchofs aber beiher, und leider auch in's Kraut. Die neuen und neueften Belgier griffen meift, treu ihren Kunfttraditionen, nach dem Zuftandsbild. Jedermann kennt die Cabinetsftücke von Willems, de Jonghe u. a. Kömmt es bei diefen Damen in Atlas, Sammt und Seide weniger darauf an, was, als wie gemalt ift, fo überwucherte in den vierziger Jahren insbefondere in München eine Richtung, von der das Umgekehrte gilt. Die Münchener wurden gewaltige Erzähler vor dem Herrn — leider nur zu oft malende Schnurren- und Anekdotenerzähler. Müller und Schornfteinfeger, einander prügelnd — der Schulmeifter, der feine Buben bei'm Tabaksrauchen ertappt — dies und ähnliches war ohne Ende zu fehen. Diefe Richtung fpitzte fich in Spitzweg's gemalten Bonmots (wie man feine Bildchen nennen könnte) am feinften und harmlofeften, und am liebenswürdigften zu. Jetzt ift diefe Art fühlbar aufser Curs — zur tollen Caricatur gefchärft und zu ganzen fortlaufenden Gefchichten gereihet, hat fie fich endlich in die oft unwiderftehlich komifchen Blätter von Wilhelm Bufch verlaufen.

Wir laffen die glänzenden, faft immer geiftvollen und technifch eminenten Leiftungen der Franzofen bei Seite, um uns zur modernften deutfchen Genremalerei zu wenden, welche fich, wie wir mit Freuden anerkennen müffen, nach manchen Irr- und Seitenwegen auf einen Gipfel emporgerungen hat, auf dem ihren Arbeiten Werth und Ruhm für alle Folgezeit gefichert ift. Hier finden wir Natur, aber keine Gemeinheit, Wahrheit, aber auch Schönheit, Humor, aber keine Poffenreifserei, Empfindung, aber keine Empfindelei, Charakter, geiftvolle Erfindung, technifche Tüchtigkeit. Wir dürfen nach dem Was und dem Wie fragen. Inwiefern etwa die neuere deutfche Novellenpoefie von Immermann's »Hoffchulzen« an bis zu Auerbach u. f. w. hier anregend gewirkt, wäre wohl zu bedenken. Dafs aber Genremaler wie Knaus, Vautier, Defregger u. a. ihr Fach in glänzender Weife repräfentiren, ift ficher. Ihnen reihet fich E. Kurzbauer an, mit deffen »Ereilten Flüchtlingen« wir es hier zu thun haben, einem Bilde, das auch als Commentar zu unferer kleinen hiftorifchen Einleitung dienen kann.

Das Originalgemälde, das bei der Wiener Weltausftellung unter den Taufenden von Bildern faft ein Liebling der Befucher wurde, ift jetzt Eigenthum der k. k. Gemäldegallerie im Belvedere. Es ift ein erzählendes Bild voll Leben, voll geiftreich gedachter, trefflich hingeftellter Charakterzüge — wir befinnen uns, wo wir diefen Geftalten im Leben begegnet, und doch ift von Modellmalerei, von blofs Portraitartigem keine Spur. Wir fühlen jenen höheren Flügelfchlag, den wir vorhin auch dem Genremaler vindicirt haben.

Die Situation ift klar und verftändlich. Das bildhübfche, kaum fehr lange aus dem höheren Töchter-Penfionate heimgekehrte Töchterchen eines fehr guten Haufes — wir wollen fie nur der Kürze willen »Baroneffe Gabriele« nennen — findet einen bildhübfchen jungen Menfchen — er heifse »Baron Arthur« — der auch fchwerlich feit lange der Univerfität Valet gefagt hat. Die guten Kinder befchliefsen während der Sommerfrifche auf den beiderfeitigen angrenzenden Gütern, ein wenig Romeo und Julie zu fpielen. Es fehlt nicht an Schwüren ewiger Treue, und wer Gabrielen den Ring an den kleinen Finger der linken Hand (ganz mittelalterlich-minneregelrichtig!) gefteckt, ift unfchwer zu errathen. Aber Gabrielens Mama findet die Gefchichte gar nicht nach ihrem Gefchmack. Sie donnert eines fchönen Tages ein «Quos ego» — dazwifchen. Verzweiflung der Liebenden. Sterben wäre das Einfachfte und Bequemfte — ift aber nicht für Jedermann. Alfo Flucht! Sie packen ihre Habfeligkeiten fehr folid und fauber in grofse Reifetafchen, verfehen fich mit Plaids u. f. w. — nehmen Extrapoft (die paffendfte Beförderungsart zu einer Entführung!) und fort geht's. In der Schankftube eines Dorfwirthshaufes nehmen fie eben höchft ruhig, neben biederen biertrinkenden Landsleuten, ihren Kaffee, als Mama, gefolgt von einem Bedienten, eintritt. Sie hat die Flucht

augenſcheinlich ſehr bald entdeckt, ſie eilte nach — da iſt ſie! Gabriele — Arthur — wie wird es euch ergehen?! — —

Das iſt der Moment, den Kurzbauer dargeſtellt hat.

Der Eindruck des Momentes aber ſpiegelt ſich in mannigfachſter Weiſe in den Anweſenden. Mit groſser Geſchicklichkeit iſt die Compoſition ſo geordnet, daſs in dem figurenreichen Bilde die Mutter und das Liebespaar dem Beſchauer ſofort als Hauptſache entgegentreten. Die Mutter nimmt die Mitte des Bildes ein. Sie bringt einen ernſten, rührenden, ja ſchmerzlichen Ton in das Ganze — und da nun in einer Anzahl der anderweitigen Figuren ein komiſches Element zu entſchiedenem Ausdruck kömmt, ſo macht dieſe Miſchung bittren Ernſtes und heiteren Scherzes einen ganz eigen anſprechenden Eindruck — die Elemente durchdringen und modifiziren einander, ohne einander aufzuheben.

Noch hat die Mutter kein Wort geſprochen. Mit geſenkt gefalteten Händen ſchreitet ſie langſam vorwärts — den anklagenden Blick voll mütterlichen Schmerzes, voll ſtillen Vorwurfs feſt auf das leichtſinnige Töchterchen geheftet. Dieſes bricht vor dem Blick der Mutter in halb wahrer, halb fingirter Ohnmacht (das Mädchen wünſcht dringend eine wahre und ganze) zuſammen, ſie bedeckt die Augen mit der Rechten, die Linke ſinkt kraftlos herab — man meint den ſchluchzenden Seufzer zu hören, der ſich ihrer Bruſt entringt. Der junge Herr hebt ſich heroiſch von ſeiner Ofenbank auf, er fühlt, was er als Ritter und Liebhaber ſchuldig iſt, es iſt ſehr viel äuſserer Kainstrotz und ſehr viel innere Haſenangſt, was ihn in die Höhe ſchnellt. Hinter der Mutter tritt ehrenfeſt der begleitende Bediente einher — es iſt einer jener vieljährigen Diener, welche ſich am Ende für Mitglieder der Familie anſehen, und nie anderes ſagen, als: unſer Schloſs, unſere Equipage u. ſ. w. Blick und Miene des treuen Johann oder Jakob drückt in wunderbarer Miſchung tiefe ſittliche Entrüſtung über das Fräulein und mitleidsvolle Beſorgniſs für ſie aus. Uebrigens könnte er ſo gut wiſſen wie wir, was weiter geſchehen wird: Mama wird dem jungen Herrn in runden Worten ſagen, er brauche ſein Pferd künftig zum Herüberreiten in ihr Schloſs nicht mehr auſser Athem zu ſetzen — die Tochter wird zu Hauſe unter ſtrenge Aufſicht, vielleicht gar auf Strafſtation zu einer alten, unverheiratheten Tante kommen. Ob nach überſtandener Strafe die Geſchichte nicht endigen wird, wie alle Luſtſpiele, mit einer Heirat, wagen wir nicht zu beſtimmen.

Neben der Mutter lugt ein Landmädchen neugierig hervor, ſie wartet mit groſser Spannung auf das erſte Wort aus dem Munde der Gekränkten; zwiſchen der Thür zeigt ſich der Wirth, halb verlegen. Die zuſammengedrängte Bauerngruppe links*) bildet den Chorus dieſer Tragikomödie. Die ſitzende junge Wirthsfrau mit zwei Kindern blickt überraſcht nach dem jungen Paar, augenſcheinlich erſtaunt, daſs die vermeinte »Hochzeitsreiſe« ſich plötzlich viel anders herausſtellt. Ihr jüngeres Kind, das eben aus einem Schüſſelchen ſeinen Brei ſchmauſt, iſt das einzige lebende Weſen auf dem Bilde, das an dem Ereigniſs keinen Antheil nimmt, denn ſogar der groſse Hund zu den Füſsen der Frau merkt auf. Ein prächtiger hahnebüchener Kerl iſt der alte Bauer, der mit dem Rücken gegen uns gewendet daſitzt. Im letzten Grunde hinter einem Tiſch zwei andere Gäſte, welche Antheil ausdrücken, während der alte Bauer ſein hartes Geſicht ohne eine Miene zu verziehen, wendet. Der neben der Thür ſtehende Poſtillon, der das flüchtige Paar hergebracht, ragt aus der Gruppe der Sitzenden hervor, er ſpricht halblaut und ängſtlich zu ihnen — ihm iſt alles klar. Seine Miene würde jedem Unglückspropheten gut zu Geſichte ſtehen. Er iſt der Weiſe, der Vielerfahrene, welcher viele Paſſagiere gefahren, der Odyſſeus, der vieler Menſchen Sitte, wenn auch nicht Städte kennt, denn weiter als auf die beiden Nachbarſtationen iſt er nie gekommen.

Alles Beiwerk in der ländlichen Wirthsſtube iſt ungemein charakteriſtiſch gewählt: der groſse grüne Kachelofen, vor dem das flüchtige Paar ſitzt, der Käfig mit dem munteren Stieglitz in der Fenſtertiefe, das Marienbild über der Thüre, die ſchwarzwälder Uhr, die Reihe umgekehrter Bierkrüge auf dem Schrank im Hintergrunde.

*) Heraldiſch geſprochen. Dem Beſchauer zur rechten Hand.

Der Künſtler hat meiſt gebrochene, tiefe, dunkle Farben gewählt, aus denen nur der buntere Anzug der Wirthin, und — der Stieglitz in ſeinem Vogelbauer effectvoll herausleuchten. Aber bei der groſsen Klarheit und Wärme, womit die Köpfe gemalt ſind, bei der kraftvollen Modellirung alles Einzelnen, tritt alles energiſch hervor, die Abſtufung der Farbentöne iſt von trefflicher Harmonie, und gleich beim erſten Geſammtblick macht das Gemälde, ſo ernſt es geſtimmt iſt, einen faſt brillant zu nennenden Eindruck. Auch das Beiwerk, das Waſſerglas, das Kaffeegeſchirr u. ſ. w. iſt ſorgſamſt ausgeführt, wie auf einem Stillleben. —

Dem Kupferſtecher gebührt das Lob, daſs er in dem ausgezeichneten Blatte den Effect des Originals auch ohne das mächtige Vehikel der Farbe ganz vortrefflich wiedergegeben hat. Die verſchiedenen Strichlagen und Kreuzungen ſind dazu ſehr ſinnreich benützt, und beſondere Anerkennung verdient die Wiedergabe des wahrhaft leuchtenden Chiaroſcuro, wie es auf dem Originalbilde z. B. im Hintergrunde der Stube herrſcht, oder in dem herabhängenden Theile des Tiſchtuches rechter Hand erſcheint. Johann Sonnenleiter hat ſein Original vollſtändig verſtanden und mit den Mitteln ſeiner Kunſt vollſtändig zu reproduciren gewuſst.

A. W. Ambros.

Album-Text.

A. Eiſenmenger, der Schöpfer des ſchönen Deckengemäldes, deſſen Reproduction unſer Album darbietet, wurde am 11. Februar 1830 als der Sohn armer Eltern geboren. Ohne Unterricht im Zeichnen erhalten zu haben, vergnügte er ſich ſchon als Kind damit, nach der Natur zu zeichnen. Bei dieſer Beſchäftigung traf der Hiſtorienmaler Profeſſor Schulz einmal den Knaben, und faſste ſofort ein ſolches Intereſſe für die Arbeiten des ſtrebſamen Kindes, daſs er ihm erlaubte, nach der Schule täglich unter ſeiner Aufſicht bei ihm zeichnen zu dürfen. Der kleine Schüler machte raſch groſse Fortſchritte, im Jahre 1845 fand er ſchon Aufnahme an der Akademie, wo ihm nach 14 Tagen ſchon der erſte Preis im Kopfzeichnen zufiel. Aber die tiefſte, drückendſte Armuth erlaubte dem talentvollen Kunſtnovizen kein ruhiges, ungeſtörtes Studium. In den Jahren 1848—56 muſste er ſeine akademiſche Laufbahn vielfach unterbrechen, um durch mühevolle, nur wenig Anregung und Förderung bietende Arbeiten für ſeinen und der Seinigen Lebensunterhalt zu ſorgen. 1856 endlich fand er Aufnahme in Rahl's Atelier, wo er erſt als Schüler, bald aber als einer der vorzüglichſten Gehilfen des Meiſters thätig war. Im Jahre 1863 nahm er eine Zeichenlehrerſtelle an der proteſtantiſchen Realſchule in Wien an, in welcher er mehrere Jahre verharrte, dabei zahlreiche ſelbſtſtändige, ſowie mehrere Hülfsarbeiten für Rahl vollendend. Als er 1869 den erſten gröſseren, ſelbſtſtändigen Auftrag für Wien erhielt, trat ſofort eine entſcheidende günſtige Wendung in ſeinem Lebenslaufe ein. Der Auftrag ſetzte ihm die Aufgabe, den groſsen Muſikvereinsſaal mit den Geſtalten Apollo's und der Muſen zu decoriren. Nach Vollendung dieſer Arbeit drängten ſich die Aufträge und in raſcher Folge entſtehen nun die Deckenbilder des Speiſeſaals im Wiener »Grand Hôtel«, dann die Deckengemälde im Stiegenhauſe des am Schottenring in Wien befindlichen Hauſes des Architekten Tietz. Hatte Eiſenmenger die bisher genannten, künſtleriſch überaus werthvollen, decorativen Arbeiten in Wachsfarben ausgeführt, ſo wandte er ſich in der Folge der Oeltechnik zu. So ſind auch die Gemälde im Salon und Speiſezimmer des Palais Gutmann, zu welchen das reproducirte Bild »Die zwölf Monate« gehört, in Oel gemalt; nicht minder die im Sinne groſser Geſchichtsmalerei aufgefaſsten, zahlreichen Ahnenbilder des öſterreichiſchen Kaiſerhauſes für das dem Erzherzoge Leopold gehörige Schloſs Hörnſtein, und viele kleinere Arbeiten, deren Aufzählung uns hier zu weit führen würde. Ein ehrenvoller Auftrag, den nördlichen Oberlichtſaal im Muſeum für Kunſt und Induſtrie durch Gemälde zu decoriren, harrt noch der Erledigung, indeſſen ſollen die Bilder jedenfalls in nächſter Zeit vollendet werden.

Im Jahre 1872 wurde Eiſenmenger zum Profeſſor an der k. k. Akademie der Künſte

in Wien ernannt, — der Ring fchliefst fich. Der Knabe, der mit Noth und Entbehrungen kämpfend, zur eigenen Fortbildung diefe Anftalt betreten hat, fteht nun als Mann auf der Höhe, und hilft mit Rath und That, durch Beifpiel und Belehrung an derfelben Anftalt den Suchenden den rechten Weg zu finden, auf dafs er ihnen weniger rauh werde, als es ihm befchieden war.

Balduin Groller.

Kleine Mittheilungen.

Als **Gründer** find der Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft beigetreten:

Se. Majeftät der König von Hannover,
Herr Dr. Heller in Frankfurt am Main,
Herr Jul. Meifsner in Leipzig.

General-Versammlung. In der G.-V. vom 25. April 1874 wurde der Rechenfchaftsbericht für 1872/1873 (aufgenommen in Nr. 3 der Mittheilungen für 1874) einftimmig genehmigt.

Zu Rechnungs-Reviforen wurden die Herren Moriz Gerold und Matzenauer gewählt.

Diefelben haben die Prüfung der Rechnungen bereits vorgenommen und dem Verwaltungsrathe das Abfolutorium ertheilt.

Curatorium. In der Sitzung des Curatoriums, welche nach der General-Verfammlung ftattfand, wurden Herr Hof- und Gerichts-Advokat Dr. Wibiral und Herr Profeffor Dr. A. W. Ambros zu Curatoren gewählt. Ferner wurden in das kunftwiffenfchaftliche Comité gewählt: Herr Profeffor Dr. Ambros und Herr Profeffor Dr. Karl v. Lützow, welchen fich als drittes Mitglied Herr Dr. Wilhelm Gurlitt, vom Verwaltungsrathe gewählt, anfchliefst.

Für das nächfte Jahr wurde befchloffen, folgende Publicationen auszugeben, und zwar:

Sonnenleiter's grofsen Stich nach Kurzbauer's »Ereilten Flüchtlingen,«
ein Heft des Galleriewerkes,
das Heft IX des Albums,
enthaltend:

1) v. Ramberg, »Am Stickrahmen«, geftochen von Martin.
2) Max, »Fauft und Gretchen im Garten«, Original-Zeichnung auf Holz, gefchnitten von Hecht.
3) Knaus, »Drehorgelfpieler«, geftochen von Forberg.
4) Obermüllner, »Nahrungsforgen und Wohnungsnoth«, radirt von Unger.
5) Gurlitt, Original-Radirung.
6) Leibl, Original-Radirung.

Galleriewerk. In das mit dem Altarbilde nach Rubens, radirt von W. Unger, begonnene Galleriewerk werden vorzugsweife ältere Meifterwerke der Gallerien Wiens aufgenommen.

Es werden denfelben jedoch auch Blätter nach alten Meiftern auswärtiger Gallerien und folche Bilder moderner Meifter vorläufig eingefchaltet, die ihres gröfseren Umfangs wegen im Album nicht Aufnahme finden können. Sobald solche Blätter einen für fich abgefchloffenen Cyclus bilden, werden für diefelben befondere Umfchläge, fowie Titel- und Textblätter ausgegeben.

Das im Laufe des nächften Winters auszugebende Heft des Galleriewerkes wird enthalten:

1) Adrian van Oftade, »Kegelwerfen«, Farbenholzfchnitt von Paar, nach dem in der Albertina befindlichen Aquarelle, als Nachtrag für 1874.

2) Rubens, »Boreas entführt die Oreithyia«, auch bekannt unter dem Namen: »die Zeit entführt die Schönheit«, Stich von Sonnenleiter nach dem in der Lamberg'schen Gallerie in der k. k. Akademie der bild. Künfte befindlichen Originale als Vorftudie zu dem von demfelben Stecher neu zu beginnenden grofsen Stiche, »das Venusfeft« von Rubens im Belvedere.

3) Rembrandt, »Die Judenbraut« im Befitze des Herrn Grafen Dr. Karl v. Lanckoronski, Radirung von W. Unger.

4) Wouwerman, »La fontaine des chasseurs« im Befitze des Herrn Lippmann von Liffingen, Radirung von W. Unger.

5) Die erften drei Blätter von Rethel's »Hanibalzug«, auf Holz gezeichnet von Profeffor Bürkner in Dresden.

Mappen zum Galleriewerk. Die werthvollen Blätter des Galleriewerkes benöthigen eines ficherern Schutzes, als ihn ein einfacher Papier-Umfchlag gewähren kann. Mehrfach uns zugekommenen Aufforderungen entfprechend, veranlafsten wir daher die Herftellung von fteifen Deckeln mit Lederrücken, für welche wir aber von unferen Mitgliedern als einfachen Erfatz der Auslage den Betrag von 1 fl. (= 2 Reichsmark) in Anfpruch nehmen müffen. —

Diefe Deckel (Mappen) find, um nicht unhandfam zu werden, etwas kleiner als das im vorigen Jahre ausgegebene erfte Blatt, das jedoch nach geringer Verkürzung des Papierrandes leicht eingefchaltet werden kann.

Aehnliche Mappen werden wir für Rethel's Hanibalzug und fonftige Cyclen künftig anfertigen laffen.

General-Agentur. Herr E. A. Seemann, der bisher unfere Intereffen mit grofser Gewiffenhaftigkeit und gutem Erfolge vertrat, hat fich aus gefchäftlichen Rückfichten veranlafst gefehen, von der General-Agentur der Gefellfchaft für vervielf. Kunft im deutfchen Reich zurückzutreten. Diefelbe ift nun an Herrn Buch- und Kunfthändler Hermann Vogel in Leipzig übergegangen. Wir erfuchen unfere aufserhalb Oefterreich befindlichen Local-Agenten und Mitglieder, fich von nun an in Angelegenheiten der Gefellfchaft an Herrn Vogel zu wenden.

Einbanddecken für den erften Band des Albums find bei Herrn Hermann Vogel in Leipzig und in der Kanzlei der Gefellfchaft in Wien um diefelben Preife, wie die Mappen, zu haben.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

KLEINE MYTHOLOGIE
DER GRIECHEN UND RÖMER.

Unter ſteter Hinweiſung auf die künſtleriſche Darſtellung der Gottheiten und die vorzüglichſten Kunſtdenkmäler bearbeitet von *Otto Seemann*, Oberlehrer am Gymnaſium zu Eſſen.
Mit 63 Holzſchnitten. 1874. 8. br. 1 Thlr. = 3 Rm.; eleg. geb. $1^1/_3$ Thlr. = 4 Rm.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuſs der Kunſtwerke Italiens. Von **Jacob Burckhardt.** Dritte Aufl. unter Mitwirkung mehrerer Fachgenoſſen bearbeitet von Dr. **A. von Zahn.** I. Architektur. II. Sculptur. III. Malerei. 3 Bde. und Regiſter. kl. 8. 1873. br. $3^5/_6$ Thlr. = 11,50 Rm.; in einen Band geb. $4^1/_4$ Thlr. = 12,75 Rm.; in 4 Bände geb. $4^5/_6$ Thlr. = 14,50 Rm.

DER ZWINGER IN DRESDEN.

Herausgegeben von **Hermann Hettner**, Prof. und Director des hiſtor. Muſeums in Dresden. 16 Blatt Lichtdruck von Römmler & Jonas in Dresden.
Folio. In Mappe $13^1/_3$ Thlr. = 40 Rm.; in halb Saffian gebunden 18 Thlr. = 54 Rm.

Verzeichniss der Tafeln.

I. Der Zwinger und der beabſichtigte Schloſsbau nach einem Gemälde von J. A. Thiele 1722.
II. Grundriſs des Zwingers.
III. Perſpectiviſche Anſicht der Weſtſeite.
IV. Perſpectiviſche Anſicht der Südſeite.
V. Hauptportal.
VI. Vorderſeite des weſtlichen Mittelpavillons.
VII. Arkadenhalle des weſtlichen Mittelpavillons.
VIII. Vorderſeite des öſtlichen Mittelpavillons.
IX. Obergeſchoſs des nordweſtlichen Eckpavillons.
X. Vorderſeite des nordweſtlichen Eckpavillons.
XI. Rückſeite des nordweſtlichen Eckpavillons nebſt anſtoſsendem Diana- oder Nymphenbade.
XII. Diana- oder Nymphenbad.
XIII. Grottenſaal im ſüdweſtlichen Eckpavillon.
XIV. Cascade an der Südſeite.
XV. Rückſeite des weſtlichen Mittelpavillons.
XVI. Der ſog. Mathematiſche Salon im Obergeſchoſs des ſüdweſtlichen Eckpavillons.

Einzelne Blätter werden, ſoweit vorhanden, für 1 Thlr. = 3 Rm. abgegeben.

POPULÄRE AESTHETIK

von Profeſſor Dr. **Carl Lemcke.** Vierte vermehrte und verbeſſerte Auflage. Mit Illuſtrationen. 1873. gr. 8. br. 3 Thlr. = 9 Rm.; geb. 3 Thlr. 12 Sgr. = 10,20 Rm.

VORSCHULE ZUM STUDIUM
DER KIRCHLICHEN KUNST DES MITTELALTERS.

Von Prof. Dr. *W. Lübke.* Sechſte ſtark vermehrte und verbeſſerte Auflage. Mit 226 Holzſchnitten. gr. 8. 1873. br. 2 Thlr. = 6 Rm.; geb. $2^1/_2$ Thlr. = 7,50 Rm.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

mit dem Beiblatt **„Kunstchronik"**, herausgegeben von Prof. Dr. **C. v. Lützow.** Mit Illuſtrationen und zahlreichen Kunſtbeilagen. X. Jahrgang. (1874—75.) Monatlich 1 Heft mit Holzſchnitten, 2—3 Stichen oder anderen Kunſtbeilagen, und wöchentlich eine Nummer des Beiblatts. Subſcriptionspreis pro anno $8^1/_3$ Thlr. = 25 Rm. Der Jahrgang beginnt mit dem 15. October.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

III. Jahrgang.
№ 2.

22. Januar.
1875.

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Beethovengasse 6 zu richten.

Inserate

à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST."

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Mittheilungen des Obmannes des Verwaltungs-Rathes.

Sitzung des Curatoriums vom 31. October 1874.

So wie im vorigen Jahre ift auch heuer der Verwaltungsrath in der angenehmen Lage, berichten zu können, dafs die Verhältniffe der Gefellfchaft fich günftig fortfchreitend entwickeln.

Die am Schluffe des Gefchäftsberichtes im März d. J. ausgedrückte Hoffnung ift in Erfüllung gegangen. Unfere Einnahmen aus den directen Beiträgen der Mitglieder haben fich auf der Höhe der vorjährigen behauptet; freilich ift die in ihren verheerenden Wirkungen leider noch immer nicht abgefchloffene volkswirthfchaftliche Krise auch an unferm Unternehmen nicht fpurlos vorübergegangen: wir haben die Ueberzeugung gewonnen, die wir bei der letzten Berichterftattung weder haben konnten noch mochten, dafs die Beiträge einer Anzahl unferer hiefigen Mitglieder nicht mehr hereinzubringen find.

Doch durch den Zutritt mehrerer Gründer und den Neueintritt von den vollen Jahresbeitrag von zehn Thalern zahlenden, auswärtigen Mitgliedern ift der Abgang wieder gedeckt worden.

Nur der Mitglieder mit dem Jahresbeitrage von 5 fl. werden immer weniger. Auch heuer ift deren Zahl wieder um etwas über fünfzig zurückgegangen, was leider nur zum allergeringften Theile den Uebertritt in höhere Mitglieder-Kategorien zur Urfache hatte. Daffelbe Blatt nach Rubens, welches diefe Mitglieder nebft den Eintrittskarten zu den Ausftellungen im Künftlerhaufe um 5 fl. erhielten, ift im Kunfthandel um 8 fl. reifsend abgegangen. Es beweift diefs, dafs die Verminderung der Zahl diefer Mitglieder-Kategorie nur den eingetretenen fchwierigeren Lebensverhältniffen zuzufchreiben ift.

In fehr erwünfchter Weife vermehren fich unfere Einnahmen durch die Verwerthung unferer Publicationen im Kunfthandel, obwohl die Preife, um welche diefelben abgegeben werden, das Zwei- und Dreifache der von den Mitgliedern gezahlten Preife überfteigen. Heute liegt es nicht in unferer Aufgabe, in eine nähere Aufzählung von Ziffern einzugehen, die nach Abfchlufs der Rechnung in nächfter Zeit ohnehin im ganzen Detail vorliegen werden; nur foviel fei vorläufig erwähnt, dafs, als Ergebnifs des Kunfthandels und der Abgabe unferer Blätter an

andere Kunftvereine, die Bilanz unferer Rechnung für das dritte Verwaltungsjahr im Vergleiche zum Vorjahre eine Steigerung der Netto-Einnahme von mindeftens 5000 fl. ausweift, und in Folge deffen unfer Betriebsfonds die Erhöhung auf mindeftens 20,000 fl. erlangen wird. —

Das fchnelle Anwachfen unferes Betriebsfonds ift fehr erfreulich, denn von Tage zu Tage macht fich das Bedürfnifs ausreichenderer Mittel fühlbarer. Während früher, ungeachtet zahlreicher Beftellungen, aus den Verlegenheiten gar nicht herauszukommen war, wenn es fich darum handelte, die Ausgabe unferer Hefte zu rechter Zeit zu Stande zu bringen, fo ift nun bei unseren verehrlichen Mitarbeitern eine fo rege Productionsluft eingetreten, dafs es faft nothwendig wird, diefe mit Rückficht auf die zur Dispofition ftehenden Mittel einzudämmen. Unfer Unternehmen gewann überhaupt bei den Künftlern fo fehr an Anfehen, dafs fich vielfache Gelegenheit ergiebt, neue bedeutende Kräfte heranzuziehen und in intereffante neue Unternehmungen einzugehen. Es wird unfere Aufgabe fein, diefe günftige Chance im Intereffe unferer Gefellfchaft auszunützen, wozu aber vor allem die Vermehrung der Betriebsmittel nothwendig ift.

Was künftlerische Leiftungen anbetrifft, fo läfst fich mancher Fortfchritt nachweifen, obwohl feit Erftattung des letzten Berichtes kaum fieben Monate verfloffen find.

An der »Schule von Athen« hat Profeffor Jacoby die Anlage der Platte vollendet, nachdem er im Laufe des Sommers eine Reife nach Mailand zu dem Zwecke unternommen, um an den in der Ambrofiana befindlichen Cartons jene Motive zu ftudiren, die am Originale, der Verwitterung der Farben wegen, nicht mehr zu erkennen find. Profeffor Jacoby glaubt im nächften Jahre die Platte in Ton fetzen zu können, um im zweitnächften den Stich ganz fertig zu machen. Ein grofser Theil des dritten Jahres wird zur Herftellung des Druckes erforderlich fein, doch dürften wir aller Wahrfcheinlichkeit nach noch vor deffen Ablauf in die Lage kommen, den Stich an die Mitglieder abgeben zu können.

Vogel's Stich nach Van Dyck's »Louife de Tassis« hat ebenfalls bedeutende Fortfchritte gemacht. Wenn auch das Jahr, in welchem, nach dem letzten Berichte, Vogel den Stich beendigen wollte, eine Ueberfchreitung erfahren dürfte, wie diefs bei fo bedeutenden Werken des Kupferftichs unvermeidlich ift, fo ift doch Hoffnung vorhanden, dafs das Blatt im Jahre 1875—76 in die Hände der Mitglieder gelangen werde.

Zu dem »Kegelwerfen« Ostade's hat Paar den gröfseren Theil der Platten vollendet. Zur gänzlichen Vollendung wünfcht derfelbe eine ausfchliefslich Kunftzwecken gewidmete Preffe im eigenen Atelier aufzuftellen, was ihm eine wefentliche Erleichterung bei diefer fchwierigen Aufgabe gewähren würde, und in Bezug auf Herftellung guter Drucke nur vortheilhaft fein kann. Allein dazu mufs erft die Conceffion erworben werden, was Zeit braucht; wir find daher in die Nothwendigkeit verfetzt, anftatt diefes, auf Grund wiederholter Zuficherungen Paar's fchon für das abgelaufene Jahr verfprochenen Bildes, ein anderes auszugeben.

Nach Beendigung diefes Farbendruckes wird Paar die Fortfetzung der »Grünen Paffion« Albrecht Dürer's aus der Albertina übernehmen.

Schönbrunner verfpricht, die Zeichnung nach Albrecht Dürer's »Dreifaltigkeit« nächftens zu vollenden. Die meifterhafte Treue der Zeichnung Schönbrunner's wird jenen Künftlern, in deren Hände das Werk zur Fortfetzung übergeht, ein Sporn fein, ihrem Antheile der Arbeit fich mit gleicher Liebe zu widmen. Diefes Werk zählt übrigens zu den grofsartigften Unternehmungen der vervielfältigenden Kunft; der Zeitpunkt von deffen Vollendung läfst fich vorläufig noch nicht beftimmen.

Sonnenleiter ift fchon mit der Zeichnung zu dem grofsen Stiche «das Venusfeft» von Rubens befchäftigt. Der als eine Studie zu demselben von ihm hergeftellte kleine Stich nach Rubens' »Boreas entführt die Oreithyia« wird unferen Mitgliedern in dem zunächft auszugebenden Hefte des Galleriewerkes zukommen; derfelbe giebt einen Anhaltspunkt zur Beurtheilung, welch' bedeutende Kunftleiftung hier zu erwarten ift.

Von Rethel's »Hannibalszug« werden fünf Platten nächftens fchon dem Drucke über-

geben werden, und ift auch die letzte fchon im Schnitte. Das ganze Werk wird im Laufe des nächften Sommers vollendet fein. Obwohl wir unferen Mitgliedern für heuer den grofsen Stich nach Kurzbauer, ein Albumheft mit mehren bedeutenden Blättern und ein Heft des Galleriewerkes mit dem erwähnten fchönen Stiche Sonnenleiter's und zwei Radirungen Unger's nach Wouwermann und Rembrandt übergeben, fo find wir in der erfreulichen Lage, denfelben für diefes Jahr auch noch die erften drei Blätter von Rethel's Zeichnungen zuwenden zu können.

In dem IX. Albumheft erhalten unfere Mitglieder eine Original-Zeichnung auf Holz »Fauft und Grethchen im Garten« von Gabriel Max, gefchnitten von Wilhelm Hecht, welches den Beweis liefert, welch' ausgezeichneter künftlerifcher Durchbildung der Holzfchnitt fähig ift. Es ift begreiflich, dafs Maler fich nur fchwer zur Radirung auf Kupfer entfchliefsen, welche die Kenntnifs einer befonderen Technik bedingt. Das Zeichnen auf Holz aber für die Ausführung Hecht's erfordert gar keine ungewohnte Technik, daher wir hoffen, dafs das vorliegende intereffante Blatt den Künftlern zur Aufmunterung dienen werde, uns Originalzeichnungen auf Holz zuzuwenden und uns dadurch in die Lage zu fetzen, einem der intereffanteften Zweige unferer Publicationen die erwünfchte Ausbreitung zu geben.

Wir werden übrigens nächftens in der Lage fein, von Hecht felbft gezeichnete Blätter nach Feuerbach, Schwind und Bürkel, aus der Gallerie des Baron Schack in München, zu publiciren, deren Reproduction uns der Eigenthümer freundlichft geftattete.

Aufser den in der letzten Nummer der Mittheilungen bereits aufgezählten Blättern des Albums und des Galleriewerkes find fertig geworden:

ein Stich Burger's »Dame mit dem Papagei«, von Mieris,

eine gröfsere Radirung des Profeffors Raab »Die Schufterjungen«, von Knaus,

ein unter Leitung des Profeffors Raab von Rauschen hergeftellter Stich »Haspinger«, von Gabl,

eine unter derfelben Leitung hergeftellte Radirung von Krauskopf »Falstaff«, nach Lindenfchmit,

ein Stich von Doby nach Horowitz »Trauer um Jerufalem«, eben fo gelungen, wie vier Blätter Forberg's nach Angeli, Camphausen und Salentin,

drei Radirungen Unger's nach Meifterwerken der ungarifchen National- (»Efterházy«) Gallerie von v. d. Neer, Cuyp und Rembrandt,

zwei grössere Radirungen Fischer's nach Canaletto und Poussin,

eine Radirung Dinger's von Kröner's »Nach dem Kampfe«.

Original-Radirungen haben wir erworben von: Gurlitt in Dresden, Leibl in München, Fischer und Halauschka in Wien, dann von Wilroider, Schönleben und Grob in München. Wegen Ueberfülle des Stoffes können wir jedoch heuer nur die beiden erften publiciren.

Nahezu vollendet endlich ift von Klaus: Waldmüller's »Johannis-Andacht«. —

In Beziehung auf den Gefchäftsbetrieb mufs mit grofsem Bedauern gemeldet werden, dafs Herr E. A. Seemann in Leipzig aus gefchäftlichen Rückfichten die Enthebung von der General-Agentur angefucht hat. An deffen Stelle übernahm Herr Hermann Vogel, ebenfalls in Leipzig, die General-Agentur, durch welchen die Befriedigung unferer Mitglieder im deutfchen Reiche erfolgen wird. Den Vertrieb unferer Publicationen in einzelnen Blättern und Heften im Kunfthandel übernahm Herr P. Käser in Wien in Verbindung mit Goupil in Paris und London, dann Knödler in New-York. Die Ueberlaffung von galvanifchen Platten, wie folches in einem früheren Falle gefchah, wurde hierbei für die Folge grundfätzlich ausgefchloffen.

Diefs find die Refultate der Thätigkeit des letzten Jahres. Da mit der heute vorzunehmenden Neuwahl des Verwaltungsrathes jedoch eine erfte Periode im Leben der Gefellfchaft abfchliefst, fo geftatten Sie auch noch einige Worte über die Gefammtergebniffe unferes dreijährigen Wirkens; es find fehr günftige, wie die folgende kurze Darftellung ergeben dürfte.

Selten ift ein Künftler in jener günftigen materiellen Lage, die es ihm geftattet, jahre-

lang die Erfolge emfiger Thätigkeit abzuwarten, und noch feltener findet fich ein Verleger, der Willens und im Stande ift, die für die edleren Producte der vervielfältigenden Kunft erforderlichen bedeutenden Capitalien aufzuwenden, da fie oft erft nach vielen Jahren zurückerworben, und nur bei ganz befonders günftigen Chancen einen dem bedeutenden Risico entfprechenden Gewinn bringen können. So fehr wir zu der Hoffnung berechtigt find, mit dem eben jetzt von Sonnenleiter begonnenen grofsen Stiche nach Rubens ein fehr bedeutendes Kunftwerk zu fördern, fo gewifs ift es, dafs diefes Werk ohne unfere Gefellfchaft nicht zu Stande gekommen wäre. Um daffelbe möglich zu machen, müffen durch acht Jahre jährlich 3000 fl. aufgewendet, im neunten die bedeutenden Druckkoften beftritten, und mufs von dem dann endlich beginnenden Erlöfe eine fehr bedeutende Tantième an den Künftler abgegeben werden. Das find für einen Verleger, der auf Gewinn fpeculiren mufs, keine leicht möglichen und verlockenden Bedingungen, und aus diefem Grunde find bisher bedeutende Kupferwerke faft ohne Ausnahme nur mit Unterftützung des Staates entftanden.

Unfere Gefellfchaft konnte es aber bereits unternehmen, abgesehen von ihren fonftigen werthvollen Publicationen, drei folcher grofsartigeren Werke, nämlich »die Schule von Athen«, Albrecht Dürer's »Allerheiligenbild« und »das Venusfeft« in Angriff zu nehmen, und, wie die Bilanz erweift, find unfere Verhältniffe folche, dafs die Vollendung diefer Werke gefichert erfcheint.

Ist es hiernach erwiefen, dafs wir auf beftem Wege unferem fchönen Ziele zufteuern, fo mufs doch zugegeben werden, dafs noch Vieles zu leiften ift, um daffelbe auch vollends zu erreichen.

Das »Allerheiligenbild« und »das Venusfeft« erfordern neue Opfer, die auf den Betriebsfonds von wefentlichem Einfluffe fein werden. Wenn wir nicht im Stande wären, denfelben noch weiter zu vermehren, müfste diefer einzelnen gröfseren Kunftwerke wegen eine Befchränkung unferer fonftigen Publicationen befchloffen werden. Wir dürfen aber in unferem Album keine Befchränkung eintreten laffen. Sein Zweck: »praktifche Kunftgefchichte der Gegenwart«, erheifcht vielmehr eher eine noch gröfsere Ausdehnung. Die Erfahrung zeigt uns, wie mit jedem neu zuwachfenden Blatte der Werth des Ganzen fich fteigert, auch würde fonft dasjenige, was bisher gefchehen, nur als etwas Zufälliges, Unzufammenhängendes erfcheinen. Wir müffen unferem Galleriewerke, das die Kunftwerke der alten Meifter zu allgemeinerem Verftändniffe bringen foll, erhöhte Aufmerkfamkeit zuwenden. Die reichere Pflege diefes unferes Wirkungszweiges befriedigt ein fort und fort fich fteigerndes Bedürfnifs. Vielfache Aufforderungen ermuntern hierzu.

Die gleiche Anregung ift vorhanden, Maler-Radirungen und Original-Zeichnungen, fo wie die Reproduction von Handzeichnungen zu fördern.

Diefs Alles zufammen bildet eben das Feld der vervielfältigenden Künfte, das nach allen Richtungen hin gleich liebevoller Pflege bedarf. Dafs der Rahmen unferer bisherigen Statuten dazu unzureichend war, ergiebt fich von felbft. Um allem diefen Rechnung zu tragen, mufs unfer Inftitut fich noch viel grofsartiger entfalten, damit fich der ausübende Künftler zuerft an uns wendet, weil er von uns die gröfste Verbreitung feines Werkes, und in Folge deffen das höchfte Honorar erwarten, und umgekehrt auch der unbemittelte Kunftfreund werthvolle Producte der vervielfältigenden Künfte, zu auch ihm erreichbaren billigen Preifen, erlangen kann.

Unfere Gefellfchaft kann und wird diefen Standpunkt erreichen; fie wird ihn, fo wie unfere bisherigen Erfolge, Schritt für Schritt erreichen, als Refultat unermüdeter, uneigennütziger Thätigkeit.

Welcher Schritt zuerft zu thun, das zu erörtern ift heute nicht die Aufgabe. Heute wollte und follte nur angedeutet werden, dafs die Gründung unferer Gefellfchaft auf einem gefunden Gedanken beruht, und dafs die weitere volle Entwicklung der vielfachen reichen Keime nur von unferer treuen Pflege abhängt.

Album-Text.

Der Landſchaftsmaler Ludwig Gurlitt, von dem wir im neunten Albumhefte eine Original-Radirung, »Parthie aus dem Höllenthale«, publiciren, iſt am 8. März 1812 zu Altona als Sohn wenig bemittelter Eltern geboren. Die erſten Anregungen empfing G. ſchon im Elternhauſe: denn der Vater, Wilhelm G., welcher ſelbſt in der manchmal drückenden Noth ſeiner Lage nie verſäumte, ſeinen zahlreichen Kindern eine ſelbſtverfertigte Weihnachtsbeſcheerung zu bereiten, ſei es eine Krippe mit aus Thon geformten und bemalten Figuren, ſei es ein künſtliches, durch zahlreiche Rollen, Schnüre und Vorſatzſtücke immer mehr vervollkommnetes Theater, war ein ungemein vielſeitig begabter Mann. Noch ſind Theile dieſes Theaters, beſonders einige Hintergründe, erhalten, welche ein ungewöhnliches maleriſches Talent bekunden. Später, in etwas bequemeren Verhältniſſen hat der alte G. ſelbſt ſeine Zimmer mit allerlei Bilderſchmuck verſehen. Ein naturgetreu gemaltes Fruchtſtück, welches er einmal ſah, bewegte ihn auf's Tiefſte, und zu ſeinem, noch jungen, Sohne gewandt, welcher ſchon Proben ſeines Talents gegeben hatte, ſagte er mit Thränen im Auge: »Wenn Du einmal ſo etwas machen könnteſt!« Es iſt immer eine beſondere Freude des Sohnes geweſen, daſs es ihm gegeben war, dieſe väterliche, zweifelnd ausgeſprochene Hoffnung nicht nur zu erfüllen, ſondern noch ſo weit über das hier geſteckte Ziel hinauszukommen.

Im 17. Lebensjahre kam G. zum Maler Bendixen nach Hamburg in die Lehre. Dies iſt der richtige Ausdruck für das noch altväterliche Verhältniſs, in welchem G. als Entgelt für den Unterricht dem Meiſter bei ſeinen Decorationsarbeiten in den Villen der reichen Hamburger Kaufherren zur Hand gehen muſste, oftmals ſeufzend, wenn er die Sommerzeit, welche glücklichere Mitſtrebende zu Naturſtudien benutzen konnten, bei endloſen Fruchtſchnüren und rieſigen Arabesken verderben muſste. Daſs aber dieſer Unterricht neben der Form auch die Gründlichkeit des alten Handwerkbrauchs gerettet hatte, zeigen die Namen von Karl, Chr. Morgenſtern, H. Lehmann, welche ſämmtlich, faſt gleichzeitig mit G., Bendixen's Schüler waren. Dabei war es beſonders günſtig, daſs Bendixen von dem Lübecker Senator Schmidt eine werthvolle Sammlung, hauptſächlich holländiſcher Bilder, zur Aufbewahrung erhalten hatte, welche von den Schülern fleiſſig copirt wurden. Daneben wurde eifrig nach der Natur ſtudirt uud früh ſchon zu ſelbſtſtändigen Arbeiten geſchritten. Die erſten Bilder G.'s waren nach Motiven aus Buxtehude gemalt, einem alten Städtchen, welches als ein in die Wirklichkeit zurückverſetztes holländiſches Bild den jungen Künſtler frappirte.

Von Hamburg wandte ſich G. zur königl. Akademie in Kopenhagen, deren verſchiedene Claſſen er ſchnell und mit Auszeichnung durchlief. Es wurde an derſelben damals ein naiver Naturalismus gelehrt. Aber erſt ausgedehnte Studienreiſen in Norwegen und Schweden, in welchen Ländern G. der Pfadfinder für ganze Generationen nachfolgender Künſtler war, und deren unwirthliche Fjorde und Gebirge er in unerhört mühſamen Fuſstouren durchmaſs, in Jütland und auf den däniſchen Inſeln gaben G. den Muth, die Natur nicht durch das Medium der Holländer, ſondern ſo zu ſehen, wie ſie iſt, und ſie, was eine faſt unerlaubte Kühnheit ſchien, auch ſo zu malen. — Das erſte Bild, welches er in Kopenhagen ausſtellte, kaufte der bekannte, kunſtſinnige Graf Raczynski und ſowohl jetzt, als ſpäter, da er 1839 nach einem zweijährigen Aufenthalt in Ober-Italien, Tirol, dem bayeriſchen Hochgebirge und München nach Kopenhagen zurückkehrte, hatte ſich G. der förderlichen Gunſt des feinſinnigen Königs Chriſtian VIII. zu erfreuen: auch wurde er zum Mitglied der königl. Akademie ernannt.

Doch ſollten die eigentlichen Wanderjahre erſt beginnen. 1843 begab ſich G. über Düſſeldorf, wo ein jütländisches Bild groſses Aufſehen machte und noch lange nachwirkte, nach Italien. Dort hielt er ſich bis 1846 hauptſächlich in Rom und den Sabiner, Albaner und Volsker Bergen, aber auch in Neapel und Umgebung, und in Sicilien (Palermo) auf. Hier zeigte ſich G.'s Begabung, ſich in jede Natur hineinzuleben und ſie charakteriſtiſch wiederzugeben, auf's Glänzendſte. Wie er früher dem hohen Norden gerecht geworden war, ſo jetzt dem Süden; ſo daſs der Malerveteran Fr. Catel in groſser Künſtlerverſammlung, zu G. gewandt, ſagen konnte: »Wie G. hat keiner von uns den Süden gemalt«. Beſonders in den duftigen und doch ſo klaren Fernen, wenn Bergzug hinter Bergzug ſich in zarteſter Abſtufung in's Unendliche zu verlieren ſcheint, zeigt ſich G. als unübertroffener Meiſter. Von da an hat G. mit faſt ausſchlieſslicher Vorliebe die Motive zu ſeinen Bildern der ſüdlichen Natur entnommen.

Nach ſeiner Rückkehr in's Vaterland lebte

G. in Berlin, zog aber von da 1849 auf eine kleine Befitzung in Nifchwitz (Königr. Sachfen). Er hatte dafelbft für den Rittergutsbefitzer v. Ritzenberg eine grofse Beftellung übernommen. Von 1851—1859 finden wir G. in Wien. In diefer Zeit wurden gröfsere Studienreifen nach Dalmatien (1855), nach Italien (1856), nach Griechenland (1858) unternommen. Die zwei letzten Sommer verbrachte G. in Reichenau, und dort ift unmittelbar nach der Natur die Radirung, welche wir in diefem Hefte bringen, entftanden. 1859 fiedelte G. nach Gotha über: das ruhige Leben dafelbft unterbrachen kürzere Ausflüge nach Schleswig-Holftein. Der herrliche Baumfchlag, befonders des öftlichen Holfteins, feine majeftätifchen Buchenwälder und ftillen, blauen Seen verdrängten in G.'s Thätigkeit für einige Zeit die blendenderen, aber nicht fo intimen Reize des Südens. Eine letzte, grofse Studienreife unternahm G. 1867—68 nach Portugal und Spanien. Bald darauf zog G. nach Dresden, wo er noch jetzt weilt.

Diefe gedrängte Ueberficht eines vielbewegten Malerlebens zeigt, dafs G. nicht der Richtung angehört, welche in neuefter Zeit beliebt wird und fich in unfern Ausftellungen faft allzufehr breit macht, für deren rein coloriftifche Tendenzen und mehr oder weniger formlofe Stimmungsbilder freilich jede Strafsenecke ein geeignetes Motiv hergeben kann. Wo find die Zeiten, da die Landfchafter unter gern ertragenen Entbehrungen aller Art, mit dem Malkaften auf dem Rücken, den Malftock in der Hand, in den unwirthbarften Gegenden nach »fchönen Motiven« fuchten? Mancher Künftler mag jetzt geneigt fein, über folch' mühfames Suchen zu lächeln. Und doch bezeichnet die Richtung, welcher auch G. angehört, eine hohe Stufe in der Landfchaftsmalerei. Es herrfcht in ihr ein edler Naturalismus, der fich mit vollem Eifer und ganzer Liebe der Natur hingiebt, ohne doch der Zucht eines ftrengen Stilgefühles entwachfen zu fein, welches für die Anordnung von Licht und Schatten, für Maffenvertheilung und Linienführung heilig zu haltende Gefetze giebt. Vor Eintönigkeit oder akademifcher Steifheit fchützt die Hingabe an die Natur in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit: vor Formlofigkeit das noch anerkannte Gefetz. Ganz die Eigenthümlichkeiten des Südens oder Nordens in fich aufnehmen und treu wiedergeben, den Charakter der Landfchaft und Beleuchtung unverbrüchlich fefthalten, keinen Baum, keinen Strauch, keinen Stein ohne ernfteftes Naturftudium gerade diefes Baumes, Strauches oder Steines malen: das ift die naturaliftifche Seite diefer Richtung, hierin zeigt fie fich in ihrer ganzen Tüchtigkeit: fie kommt aber nie allein zur Geltung, weil man fich verpflichtet fühlt, die gemalte Landschaft zu componiren, das Zufällige der Erfcheinung nach idealen, der Kunft immanenten Regeln zu ftilifiren. Wenn es geftattet ift, mit einem anfcheinenden Paradoxon zu fchliefsen, fo möchte ich fagen, dafs die hier charakterifirte Schule die Natur malt, wie fie ift oder fein foll, die andere, entgegengefetzte, aber wie fie zu fein fcheint, oder, wie der Maler möchte, dafs fie fcheinen follte.

Unter den Malern nun, welche der oben gefchilderten Richtung folgen, nimmt G. einen hervorragenden Platz ein. Diefe Schilderung ift defswegen etwas weitläufiger ausgefallen, weil fie mich der Verlegenheit überheben foll, aus den ungemein zahlreichen Arbeiten G.'s einzelne hier namentlich anzuführen. Nur erwähne ich noch, dafs G. aufser dem hier veröffentlichten Blatte noch eine ganze Reihe Blätter radirt hat.

W. G.

„Der erste April“

oder

Faust und Grethchen im Garten.

Gemälde von *Gabriel Max*, von ihm felbft auf Holz gezeichnet, gefchnitten von *Wilhelm Hecht*.

„Willst den Künstler Du verstehn,
Mufst in Künstlers Lande gehn.“

Die Stadt München ftrebt der Mittelpunkt der bildenden Künfte in Deutfchland zu werden. In der richtigen Erkenntnifs, welchen Einflufs gut geleiteter Unterricht auf die Entwickelung der Kunft hat, ift der Schule bildende Karl Piloty, bisher Profeffor, nach dem Tode Kaulbach's, zum Director der königlich bayerifchen Academie der bildenden Künfte in München berufen worden. — Wohl wenige deutfche Meifter der letzten Jahrzehnte mögen zahlreichere Jünger um fich versammelt gesehen, noch wenigere aber unter diefen fo viele hochbegabte und frühzeitig zu Ehren und Ruhm Gelangte unterrichtet haben wie Meifter Piloty, »der deutfche Gallait«. Eine schwierige Aufgabe ift es, unter den vielen namhaften Schülern Piloty's die allererften Koryphäen auszuwählen. Als eine weit feffelndere Aufgabe erfcheint mir die Befprechung eines der wenigen Schüler Piloty's, welcher — in diefer Hinficht nur mit Hans Makart und etwa mit Wilhelm Diez zu vergleichen — frühzeitig fich felbftftändig entwickelte, und wohl von der Schule berührt und beeinflufst wurde, aber feine Eigenart fich mit aller Zähigkeit feft und treu bewahrte.

Ich meine Gabriel Max in München, von welchem das neunte Heft unseres Albums eine vortreffliche Holzschnittwiedergabe seines »Ersten April« oder »Faust und Gretchen im Garten«, und zwar von ihm selbst auf den Holzstock gezeichnet, von Wilhelm Hecht in München geschnitten, soeben gebracht hat.

Gabriel Max, der schon so häufig aus Goethe's »Faust« mit glücklichem Griffe Stoffe für seine Darstellungen sich gewählt hat — wir erinnern hier nur an seine verschiedenen »Grethchen«- und »Margarethengestalten«, an seinen »Mephisto in Faust's Kleidern«, seine »Walpurgisnachterscheinung« und an die ganze Reihe von Faustbildern, die er, in treuer Mitarbeiterschaft mit Wilhelm Hecht, der Kunst und ihren Verehrern schenkte — Gabriel Max, sage ich, hat für seine Zeichnung, die jetzt in einem trefflichen Holzschnitt uns geboten ist, die bekannte Scene aus »Faust« erster Theil, sich auserseheen, in welcher Faust mit seinem Grethchen im Garten der Frau Martha in traulichem Zwiegespräch auf- und abwandelt. — Grethchen will abbrechen.

»Ich muss nun fort.«

So erklärt sie dem geliebten Manne. Faust erwiedert ihr:

»Ach, kann ich nie
Ein Stündchen ruhig Dir am Busen hängen,
Und Brust an Brust und Seel' an Seele drängen?«

Dieser »Erste April« des Künstlers hat den vollsten Antheil an den sehr hervorragenden charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Werke dieses Meisters, indem er seine Originalität und entschieden ausgesprocheneEigenart zeigt, welche ihm eine isolirte Stellung unter den deutschen Malern der Gegenwart anweisen, aus ihm eine ganz eigenthümliche, deutlich ausgesprochene Künstlerindividualität machen.

Wie überall bei Max's genialen Arbeiten, so auch hier, dieselbe Fülle der Phantasie, der gleiche Gedankenreichthum, die gleiche Tiefe des Gemüths, der Stimmung, der nämliche Zauber des Colorits, dieselben hohen Verdienste in der Composition — Eigenschaften, denen es beigemessen werden muss, dass auch diese Zeichnung immer von Neuem fesseln und den Beschauer gefangen halten wird. Bei dieser hohen Bedeutung Gabriel Max's werden einige Notizen über seinen Lebens- und Entwickelungsgang, die ich der Liebenswürdigkeit des Künstlers verdanke, nicht unwillkommen sein.

Der Sohn des geschätzten und — ein Raub der Cholera — der Kunst im Jahre 1855 viel zu früh entrissenen Bildhauers Professor Josef Max in Prag, daselbst am 23. August 1840 geboren, hatte Gabriel, dessen Kunstberuf und Talente sich frühzeitig offenbarten, in dem hochverehrten Vater seinen ersten und wichtigsten Lehrer, sein frühestes, bestes Vorbild. Zu früh musste er ihn entbehren. Von des Vaters Hinscheiden an bis zum Jahre 1858 besuchte er dann die k. k. Akademie der Künste in seiner Vaterstadt, während besonders sein Schwager, der Maler Rudolf Müller, auf die Richtung seines Kunststudiums wirkte. Daran reiht sich ein dreijähriger Aufenthalt auf der k. k. Kunstakademie in Wien, für ihn besonders durch fleissige Benutzung der akademischen Bibliothek von Wichtigkeit. Mit den Professoren der Akademie hatte der junge, aufstrebende Mann harte Kämpfe durchzukämpfen. Talent zwar sprachen ihm die Herren nicht ab, andrerseits aber vermochten sie in ihm nur einen Grübler zu erblicken, der es, ihrer Meinung nach, nie zu etwas Ordentlichem bringen werde. Im Jahre 1861 kehrte Max in seine Vaterstadt zurück. Von hier aus überraschten die Kunstwelt seine Handzeichnungen, die Serie von »13 Phantasiebildern zu Tonstücken«. In einem Album in photographischen Nachbildungen vereinigt (Wien, Verlag von Gustav Jägermayer) waren sie der Ausgangspunkt für Max's allseitige Anerkennung, seinen rasch steigenden Ruhm. — Im Jahre 1863 siedelte er nach München über, wo er jetzt noch weilt. Von Piloty in seine Schule aufgenommen, blieb er in ihr bis 1869.

Alle die zahlreichen Arbeiten Max's aufzuzählen, würde zu weit führen: es seien daher hier nur die hervorragendsten erwähnt, in denen der Künstler am meisten von seiner Eigenart gegeben hat. Sie sind sämmtlich durch die äusserste Eleganz und Nettigkeit der Mache, durch feingefühlte, in ihrer Neuheit frappirende Farbenstimmung, und durch ein ganz eigenthümliches — ich möchte sagen auf die Nerven wirkendes — Sentiment bezeichnet. Sie berühren sämmtlich nur die zarten, empfindsamen Seiten der Seele, aber diese ziehen sie auch unwiderstehlich in Mitleidenschaft. Das beste Werk ist wohl »S. Lucia«, welches der Meister selbst nicht wieder übertroffen hat; allgemein bekannt sind — und je nach der Individualität des Beurtheilers gepriesen oder getadelt — die weichen Frühlingsbilder: »Frühlings-Adagio«, »Frühlingsphantasie«, das ergreifende Katakombenbild: »Licht«, das Sittenbild: »Verblüht!« und das »Stillleben«, eine wahre Verklärung der coloristischen Richtung der Schule Piloty's.

Nur noch einige Worte über die oben berührte treue Mitarbeiterschaft von Wilhelm Hecht in München, anerkannt einem der hervorragendsten Künstler unter Deutsch-

lands Xylographen, um fo mehr als Gabriel Max theilweife die Popularität und weite Verbreitung feines Ruhmes den congenialen Holzfchnittwiedergaben Hecht's verdankt. — Hecht wurde, als der Sohn eines k. bayerifchen Rentbeamten, am 28. März 1843 zu Ansbach, der Kreisftadt von Mittelfranken, geboren. Im Jahre 1857 kam er in die Lehre nach Nürnberg zu dem Formfchneider Döring, dem er für die Unterweifung in den erften Elementen feiner Kunft Dank schuldet. — Von 1860—63 bildete er fich fodann weiter in der artiftifchen Anftalt der Verlagsbuchhandlung von Johann Jakob Weber in Leipzig (»Illuftrirte Zeitung«). Das nächfte Jahr hielt er fich in Berlin auf, felbftftändig fchaffend. Von 1864 bis 1868 wirkte er in Stuttgart in der rühmlichft bekannten xylographifchen Anftalt von »Closs und Ruef« (»Adolf Closs«), feit letzterem Jahre felbftftändig in München.

Seine Leiftungen find allbekannt und gefchätzt: Hecht hat jetzt in feiner Richtung in Deutfchland keinerlei Nebenbuhlerfchaft zu fürchten.

Dr. W.

Kleine Mittheilungen.

Auszeichnung. Das öfterreichifche Mufeum für Kunft und Induftrie hat anläfslich der Weihnachtsausftellung die Gefellfchaft für vervielfältigende Kunft durch ein Anerkennungsdiplom »für Hebung der graphifchen Künfte« ausgezeichnet.

Künstlerhaus. Die Wiener Künftler-Genoffenfchaft hat fich veranlafst gefehen, das Verhältnifs, welches bisher zwifchen unferer Gefellfchaft und der Genoffenfchaft beftand, aufzulöfen. Selbftverftändlich kann diefe Kündigung erft mit dem 1. Januar 1876 in Kraft treten. Diefs für unfere Wiener Mitglieder. In den Verhältniffen unferer auswärtigen Mitglieder wird überall nichts durch diefen Zwifchenfall geändert.

Publicationen. Das Album-Heft IX und die Lieferungen II und III des Galleriewerkes werden hiermit ausgegeben. Erfteres haben auch die den Jahresbeitrag von 10 fl. zahlenden Mitglieder zu erhalten. Der fehlende Text wird baldigft nachgeliefert werden.

Die unfern Mitgliedern für 1875 noch zukommenden drei Blätter von Rethel's »Hannibalszug« gehen eben in die Druckerei, und werden im Laufe des Sommers ausgegeben werden können. Bis dahin wird wahrfcheinlich das ganze Werk vollendet fein.

Curatorium. In der am 31. October im Künftlerhaufe abgehaltenen Verfammlung der Curatoren der Gefellfchaft für vervielf. Kunft wurden bei vorgenommener Neuwahl des Obmannes und des Verwaltungsrathes diefelben Herren einftimmig wiedergewählt.

Gründer. Als Gründer ift der Gefellfchaft beigetreten: Herr Kunfthändler P. Kaefer in Wien. Durch das Ableben Sr. Durchlaucht des Fürften Eduard Schwarzenberg und des Herrn Baron A. S. v. Rothfchild verlor die Gefellfchaft zwei ihrer Gründer, hat diefe indeffen in den Söhnen der Verftorbenen: Sr. Durchlaucht dem Fürften Johann Adolf Schwarzenberg und Herrn Baron S. M. v. Rothfchild wieder gewonnen.

Galleriewerk. Der unferen Mitgliedern als aufserordentliche Publication für 1874 verfprochene Farbendruck: »Kegelwerfen« nach A. v. Oftade, kann leider wegen vielfacher Hinderniffe, die fich der Weiterführung des Werkes entgegenftellten, und für welche die Gefellfchaft nicht verantwortlich ift, — auch im Jahre 1875 nicht mehr zur Ausgabe gelangen. Wir bieten einen Erfatz hierfür in der grofsen Radirung Prof. Raab's in München nach Knaus: »Schulterjungen«, welche, dem Umfchlage für das Galleriewerk anvertraut, gleichzeitig mit dem IX. Albumheft ausgegeben wird. Die für das Galleriewerk angefertigten fteifen Decken mit Lederrücken werden mit diefen werthvollen Blättern, welche eines ftärkeren Schutzes bedürfen, als ihn der einfache Umfchlag gewähren kann, gleichzeitig ausgegeben. Es fei dies hier befonders bemerkt, um den bereits von vielen Seiten eingelaufenen Nachfragen wegen Galleriewerkmappen zu begegnen.

Reclamationen und etwaige Befchwerden über verfpätete Zuftellung der Publicationen in Wien wolle man an unfere Expedition: Beethovengaffe 6, parterre gelangen laffen. Zugleich aber richten wir wiederholt die Bitte an unfere Mitglieder, denen an fchleunigem Bezug der Blätter gelegen ift, diefelben in der Expedition abholen zu laffen. Befonders läfst fich die Zuftellung fo grofser Stiche, wie der letztausgegebene nach Kurzbauer, und namentlich bei anhaltend ungünftigem Wetter, nicht in fo kurzer Zeit bewirken, wie man etwa Zeitungen colportiren kann; diefe werthvollen Blätter erfordern Vorficht in der Behandlung, und das Austragen läfst fich nur in befchränkter Anzahl von Exemplaren bewerkftelligen. Es wird jedoch das Mögliche gethan werden, unfere Mitglieder immer rechtzeitig zu befriedigen; gegründete Befchwerden finden indeffen jederzeit Berückfichtigung.

Kupferdruckpapier. Nach vielfachen vergeblichen Bemühnungen und Verfuchen in öfterreichifchen und deutfchen Fabriken ift es endlich dem Herrn Moritz Körner in Wien (Maximiliansftrafse Nr. 3) gelungen, ein Papier herzuftellen, welches dem äufserft fubtilen Bedürfniffe des Kupferdruckes vollkommen genügt. Der gröfsere Theil der Blätter des nächften Heftes des Gallerie-Werkes wird fchon auf diefem Papier gedruckt fein. Die volle Sicherung eines gleichmäfsig guten Fabricates wird allerdings erft dann eintreten, wenn es Herrn Körner gelingt, einen gröfseren Abfatz zu erzielen. Doch ift diefer ohne Zweifel zu erwarten, wenn der Werth feiner Waare nur bekannt wird.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

III. Jahrgang.
№ 3.

15. Mai.
1875.

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst", Wien IX., Beethovengasse 6 zu richten.

Inserate

à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst" (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST."

Die „Mittheilungen" erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis geliefert.

Bericht über die General-Versammlung vom 4. Februar 1875.

Zunächſt wurde der Verſammlung der beigedruckte Rechnungs-Abſchluſs für das Jahr 1874 vorgelegt. Da über die Ergebniſſe dieſes Verwaltungsjahres ſchon in der Curatoriums-Sitzung vom 31. October v. J. berichtet worden iſt — S. Mittheilungen des Obmanns des Verwaltungsraths im 2. Heſt der «Mittheilungen» vom 22. Januar 1875 — ſo können wir uns hier auf wenige erläuternde Bemerkungen beſchränken. Um künftig die Weitläufigkeit zu vermeiden, daſs die vom 1. October bis letzten December auflaufenden Adminiſtrationskoſten immer bis zur Verrechnung im nächſten Jahre in Schwebe gehalten werden muſsten, ſind dieſe Auslagen diesmal für die Zeit vom 1. October 1873 bis zum 31. December 1874 in die Bilanz aufgenommen worden. Der mit 19,618 fl. 15 kr. ausgewieſene Betriebsfonds hat alſo in Wirklichkeit eine bedeutendere Höhe erreicht, weil die Betriebskoſten für das fünfte Vierteljahr, welche erſt das nächſte Verwaltungsjahr betreffen, bereits eingerechnet ſind. Ferner ſei bemerkt, daſs die Bilanz des Verwaltungsjahres 1873/74 gegen die des Vorjahres eine Steigerung um 5854 fl. 44 kr. ausweiſt.

Der wichtigſte Theil der Tagesordnung aber war die Berathung des von dem Verwaltungsrathe vorgelegten neuen Entwurſs der Statuten. Die Gründe für dieſe nothwendige Aenderung und Erweiterung unſerer Satzungen ſind ſchon am Schluſſe des bereits citirten Berichtes des Obmannes kurz angedeutet: ſie werden unſern Mitgliedern, welche der Verſammlung nicht beiwohnten, in einem beſondern Circular auseinandergeſetzt werden, welches zugleich mit den bereits von der h. Statthalterei beſtätigten neuen Statuten zur Verſendung kommen wird. Dieſe Gründe ſchienen der Verſammlung ſo überzeugend, daſs ſie ohne Debatte in die Berathung eintrat und nach lebhaften Diſcuſſionen über die entſcheidenden §.§. 2. 5. 6. 8. die in einigen Punkten amendirten neuen Statuten einſtimmig annahm. Da dieſelben von jetzt an das Grundgeſetz unſerer Geſellſchaft bilden werden, ſo wollen wir hier noch ausdrücklich auf die weſentlichen Veränderungen hinweiſen.

1) Die einzelnen Publicationsreihen ſind genau praeciſirt und der bisher ſchwankende Unterſchied zwiſchen ordentlichen und auſser-

ordentlichen Publicationen ein für allemal klar beſtimmt. Ordentliche Publicationen ſind alle diejenigen, welche alle unſere Mitglieder für den Jahresbeitrag von 15 fl. erhalten: ſie ſind am Schluſs von §. 5 genau aufgezählt. Daneben kann die Geſellſchaft auch auſserordentliche Publicationen ausgeben, welche unſere Mitglieder allein um einen beſonders zu entrichtenden Begünſtigungspreis erhalten können, aber nicht übernehmen müſſen. Auf eine ſolche erſte auſserordentliche Publication, über welche ein Special-Conto geführt werden muſs, bezieht ſich die Ankündigung in den unten folgenden «Kleinen Mittheilungen.»

2) Die Zahl der Drucke vor der Schrift wurde von 60 auf 100 erhöht, ſodaſs die von den Gründern nicht übernommenen Exemplare im Kunſthandel verwerthet werden können. Um dasjenige, was unſere Gründer bisher ſtatutenmäſsig erhielten, in keiner Weiſe zu alteriren, demſelben vielmehr einen höhern Werth zu verleihen, werden von jetzt an in unſern Drucken vor der Schrift die im Kunſthandel üblichen Unterſcheidungen eingeführt und werden die erſten 60 Abdrücke ganz ohne alle Schrift, alſo auch ohne Künſtlernamen (épreuves d'artiste), die übrigen 40 blos mit dem Künſtlernamen, ohne andere Schriſt (avant la lettre im engeren Sinne) hergeſtellt.

3) Neue Mitglieder mit den Jahresbeiträgen von 10 fl. und 5 fl. werden nicht mehr aufgenommen. In den Rechten der bisherigen Mitglieder dieſer Kategorien wird dagegen nichts geändert.

4) Die General-Verſammlung fällt weg, und das Curatorium hat die Functionen derſelben zu übernehmen. Bei Vorlegung des Rechnungs-Abſchluſſes ſteht jedem Mitgliede der Beſuch der Curatoriums-Sitzung frei.

Der Verwaltungsrath.

Rechnungsabschluss für das Verwaltungsjahr 1873—74.

Gesammtgebarung im Solarjahr 1874.

			Soll		Haben	
	fl.	kr.	fl.	kr	fl.	kr.
Einnahmen für das Jahr 1873—74 laut Bilanz			30.496	17		
Ausgaben » » » » » »					30.496	17
In die Bilanz von 1875 gehörende Einnahmen			16.632	50		
Vom Vorjahr verbliebener Reſt des Reſerve- und Betriebsfonds	15.211	39				
Demſelben zuzuſchreibender Ueberſchuſs des Betriebsjahres 1873—74	4.406	76	19.618	15		
Einnahmen für verkaufte Mappen			493	22		
Ausgabe für Mappen	82	70				
Der Ueberſchuſs in die Bilanz 1873—74	410	52			493	22
Einnahmen im Kunſthandel und von Kunſtvereinen			13.835	65		
Ausgaben hierfür	7.527	56				
Der Ueberſchuſs in die Bilanz 1873—74	6.308	9			13.835	65
Guthaben des Kunſtvereins in Hamburg			256	52		
Ausſtand bei dem Kunſtverein in Budapeſt					2.983	40
An Künſtler geleiſtete Ratenzahlungen und Vorſchüſſe, und für fertig vorliegende Platten	39.246	96				
Hierauf rückverrechnet	9.342	34				
Ausſtand bei Künſtlern					29.904	62
Depoſiten			2.877	50		
Der Werth des Papier-Vorrathes					741	19
Schlieſslicher Caſſareſt baar					4.402	96
» » in Papieren					1.352	50
Zuſammen			84.209	71	84.209	71

Bilanz der Rechnung des Jahres 1873—74.

			Soll		Haben	
	fl.	kr.	fl.	kr.	fl.	kr.
Mitglieder-Beiträge			21.120	—		
Von Mitgliedern übernommene Hefte früherer Jahre			2.147	73		
Intereſſen			452	70		
Ueberſchuſs aus dem Kunſthandel und von Kunſtvereinen			6.308	9		
Ueberſchuſs aus dem Mappenconto			410	52		
Sonſtige kleine Einnahmen			57	13		
Kanzlei-Auslagen					587	51
Betriebs-, Poſt- und Stempel-Auslagen					1.127	28
Gehalte					4.659	19
Proviſionen					1.741	99
Sonſtige kleine Auslagen					660	30
Koſten des Albumheftes VII.					3.305	31
» » » VIII.					4.114	56
» » Galeriewerkes Lieferung I und II					3.952	24
» der gedruckten Mittheilungen					792	34
Beitrag an die Künſtlergenoſſenſchaft					1.953	—
Dritte Rate für die »Schule von Athen«					2.000	—
Auslagen für Vorjahre					395	69
Erſte Zahlungen für das »Venusfeſt«					800	—
Der Ueberſchuſs an den Reſervefond					4.406	76
Zuſammen . . .			30.496	17	30.496	17

Wieſer,
Obmann.

Gold,
Caſſier.

Album-Text.

Rembrandt von Rijn

(geb. 1607 zu Leiden, gest. 1669 zu Amsterdam).

„Die Judenbraut".

Nach dem im Beſitze des Grafen Dr. *Karl Lanckoroncki* befindlichen Oelgemälde radirt von *William Unger*.

Darf ich ungeſtraft von dieſem Bilde noch ſprechen, als von einem Werke des Rembrandt van Ryn, nachdem ſchon ſeit einigen Jahren das Bild von Kennern in Wien bezweifelt wurde und im Weltausstellungsjahr den Todesſtoſs erhalten hat? Ich war nicht ſo glücklich, jene Ausſtellung alter Gemälde aus den Privatſammlungen Wiens in den Räumen des Oeſterreichiſchen Muſeums zu ſehen, bin aber dagegen noch ſo glücklich, den bezaubernden Eindruck dieſes weiblichen Bildniſſes zu bewahren, welchen daſſelbe vor 5 Jahren, als ich es zum erſten und einzigen Male ſah, auf mich gemacht hat. Und allein nach dieſem Eindrucke kann und werde ich auch jetzt daſſelbe unbeirrt beurtheilen.

Vor hundert Jahren, als der bekannte Kupferſtecher Schmidt das Bildniſs radirte, taufte er die dargeſtellte als »Judenbraut« und das Gegenſtück, das Porträt eines ſchreibenden Alten, welches dieſelbe Sammlung beſitzt, muſste natürlich der Vater der Judenbraut ſein, welcher ſeiner Tochter die Ausſteuer feſtſetzt. Nachdem aus jener reichen Zahl von »Juden« und »Orientalen«, durch urkundliche Forſchung der gröſsere Theil wieder zu ehrlichen und angeſehenen holländiſchen Bürgern geworden iſt, dürfen wir auch wohl in dieſer jungen Dame das Bildniſs einer Holländerin erblicken, ja ich möchte ſie ſogar für eine Verwandte Rembrandt's halten. Man prüfe einen Augenblick die weiblichen Bildniſse von des Meiſters Hand: dieſe reiche phantaſtiſche Tracht, den breiten Hut, das aufgelöſte Haar, weſentlich abweichend von der gleichzeitigen Modetracht, finden wir faſt regelmäſsig auf den Bildniſſen ſeiner Gattin Saskia; wo ſie ſonſt noch vorkommen (und dies trifft nur in ſeltenen Fällen ein), dürfen wir nach der Sitte der Zeit annehmen, daſs die Dargeſtellte zu dem Künſtler in naher Beziehung ſtand, eine Verwandte deſſelben war, und ſich daher die maleriſche Ausstaffirung gern gefallen lieſs.

Aus der Tracht möchte ich noch einen anderen Schluſs ziehen. Vergleicht man

nämlich das Bildnifs der Saskia in Dresden mit dem Datum 1641 und das weibliche Portrait in Berlin vom Jahre 1643, fo wird man die genauefte Uebereinftimmung in der Kleidung, fowohl in den Stoffen als auch im Schnitt und der malerifchen Anordnung finden — jedenfalls ein nicht unwefentlicher Fingerzeig für den Meifter und für die Zeit der Entftehung des Bildes, vorausgefetzt natürlich, dafs wir es hier nicht etwa mit einem pasticcio zu thun haben.

Mit diefen beiden Bildniffen ftimmt aber nicht nur die Tracht überein, gerade die Auffaffung und die Behandlung erfchienen mir von der auffallendften Verwandtfchaft und daher auf den gleichen Meifter und auf die gleiche Zeit der Entftehung zu deuten, wie ja auch das Lanckoroncki'sche Bild die Jahreszahl 1641 trägt. Derfelbe fette Pinfelauftrag, der weiche, verfchmolzene Vortrag im Fleifch, die zarte, blaffe Carnation aus tiefem Dunkel hervorleuchtend, die Breite der Behandlung in dem Nebenfächlichen, das reizvolle Helldunkel, welches dem Ausdruck die eigenthümlich ergreifende Anziehung giebt. Alle diefe Eigenfchaften, welche den beiden Bildniffen in Dresden und Berlin eigenthümlich find, glaubte ich auch in diefem Bildniffe zu entdecken. Dazu trägt das Bild obenein die volle Bezeichnung und das Datum 1641, die mir durchaus unverdächtig erfchien. — Das Gegenftück freilich, das Portrait des fchreibenden Alten, ift neben diesem Werke in der That »flau und gering«, fodafs auch ich an der Aechtheit Zweifel hatte. Mir fehlte es an Zeit, um zu prüfen, ob die Bilder von Haus aus Gegenftücke waren, oder ob fie nur dazu gemacht find, ob die Bezeichnung des Bildes ächt fei oder nicht. Aber defshalb beide Bilder für Schülerarbeiten zu erklären, fcheint mir doch gewagt; gewagter noch, fie dem Christoffer Paudifs zuzufprechen, der um 1650 Rembrandt's Schüler war, und deffen fahle, wefenlofe Bildniffe ein fehr fchwaches, meist karikirtes Spiegelbild geben von Rembrandt's düfterer Auffaffung der fchwärzlichen und doch noch leuchtenden Färbung jener fpäteren Jahre. Das Belvedere und verfchiedene Wiener Privatfammlungen bieten ja in faft gleichzeitigen Gemälden des Meifters und des Schülers den beften Anhalt zur Vergleichung!

Gern will ich die Zweifel fo weit achten, dafs ich das Bild, fobald ich es wiedersehe, daraufhin prüfe. Bis dahin werde ich mir aber den köftlichen Genufs, den mir der Anblick des Bildes gewährte, die Freude der Erinnerung nicht verderben, und ich hoffe, fo wird es auch Manchen anderen gehen, die das Bild kannten und hochgeachtet haben.

W. B.

Peter Paul Rubens

(geb. zu Siegen 1577, geft. zu Antwerpen 1640).

„Boreas entführt die Oreithyia".

Nach dem Oelgemälde in der Galerie der k. k. Akademie zu Wien, geftochen von *Sonnenleiter*.

W. Unger's grofse Radirung nach dem Ildefonfo-Altar im Belvedere führte uns das vollendetfte Altarwerk des Rubens vor; in dem Stich von Sonnenleiter lernen wir das allfeitige Genie des Künftlers nach einer anderen Richtung ebenfo grofs und in einem zwar weniger bedeutenden, aber ähnlich ausgezeichneten und vollendeten Werke kennen. Ein mythologifcher Stoff, wie der hier behandelte, bot dem Künftler Gelegenheit, feine breite Auffaffung des Lebens inmitten der Bewegung in grofsartiger Weife zur Darftellung zu bringen. Welche Kraft und Fülle der Färbung! Hell wie Elfenbein erfcheint das Fleifch der Oreithyia auf dem leuchtenden rothen Gewande, neben der gebräunten Färbung des titanifchen Alten mit feinem tief grünen Schurz; und doch wie pulfirt das Blut in diefem Körper, der ganz zu Farbe wird neben dem kalten weifsen Linnen, das noch theilweife neben ihren Gliedern hervorfieht. Dabei find die plaftifchen Geftalten in diefen reichen Farben meifterhaft von dem Ton der kalten grau-blauen Luftfchicht umhüllt, die fie in ftürmifchem Fluge durcheilen.

Der Moment höchfter Erregung des finnlichen Lebens ift hier in einer felbft bei Rubens feltenen Weife packend, grofs und anmuthig zugleich wiedergegeben. Die Geftalt der Oreithyia mufs der Künftler felbft für befonders gelungen gehalten haben. Denn welcher Gegenfatz in den grofsartigen Geftalten des eisgrauen Alten von eifernem Gliederbau und der prächtig gebauten junonifchen Jungfrau, die in feinen Armen wie in Ketten feftgefchmiedet dahingetragen wird, und dem Reiz der heiteren Amoretten, die leichtbefiedert dem fchnellen Zuge in kindlichem Spiel folgen, indem fie den niederfallenden Schnee zufammenballen und fich damit bewerfen! Die gewaltfame Entführung kann nicht im volleren Zug, nicht mit vollendeterer, reizvollerer Entfaltung der herrlichen Glieder im Augenblicke der auf's höchfte gefteigerten Bewegtheit gefchildert fein, kann nicht gefchickter und doch ungefuchter in den Raum vertheilt werden. Aber diefe Geftalten eines gewaltigen Gefchlechts gewinnen erft ihre volle Entwicklung, ihre frifche, finnliche Fülle. Sie kehren in einem anderen köftlichen Gemälde des Künftlers, im «Raub der Töchter des Lykomedes» zu München wieder — natürlich mit den Aenderungen,

welche die andere, zwar ähnliche Darſtellung erfordert, und welche die unerſchöpfliche Phantasie eines Rubens auch bei der Wiederholung deſſelben Motives gemacht haben würde. Unſer Bild gehört einer mindeſtens ein Decennium früheren Epoche des Meiſters an. Hier leuchten die vollen Farben noch mehr aus ſich heraus, ſind faſt in ihrer Reinheit nebeneinander geſetzt, die Figuren wirken in ihrer Rundung, in ihrer vollendeten Durcharbeitung faſt klaſſiſch, alle Theile des Bildes ſind noch mit faſt gleicher Liebe vollendet — die Studien in Italien erſcheinen hier noch in der friſchen Erinnerung des Künſtlers, während ſpäter Formen und Farben mehr und mehr vom Ton durchdrungen, von einem wahren Lichtmeer umfloſſen erſcheinen.

Verwandte Gemälde derſelben erſten Zeit freier Meiſterſchaft des Künſtlers und von gleicher Schönheit beſitzen u. A. die Wiener Sammlungen des Belvedere in den «Vier Erdtheilen» und Graf Schönborn in dem «Triumph des Neptun und der Amphitrite».

W. B.

„Am Stickrahmen“.

Originalgemälde von *Arthur von Ramberg*.
Kupferſtich von *Erdmann Martin*.

München verdankt ſeit mehr als fünfzig Jahren ſeine hervorragende Stellung unter den deutſchen Kunſtſtätten und Akademien der ununterbrochenen Reihe hervorragender Meiſter, welche zugleich als geniale, Schule bildende Lehrer in der bayeriſchen Hauptſtadt wirkten. In der Gegenwart verdienen dort die höchſten Ehren als Lehrer, haben den größten Einfluſs, die zahlreichſten und talentvollſten Schüler: die Profeſſoren von Ramberg und von Piloty. Beide ſind die wichtigſten Führer oder Meiſter ſpecieller Schulen daſelbſt, denen ſich ſeit etlichen Jahren Wilhelm Diez, Piloty's Schüler, als Dritter im Bunde, würdig anreiht.

Ramberg und Piloty haben gewiss, unbefangen betrachtet, ihre hohen Verdienſte gleichermaſsen als Lehrer und Führer eigener Schulen einerſeits, wie als ausübende Künſtler, in der Compoſition und Zeichnung, wie in der Ausführung. An Ramberg rühmt man insbeſondere ganz allgemein einen hohen Grad feinſten Geſchmackes in der Anordnung ſeiner Compoſitionen, bei Piloty betont man immer und immer wieder ſeine unvergleichlichen coloriſtiſchen Talente und Verdienſte.

Arthur Georg Freiherr von Ramberg wurde zu Wien am 4. September 1819 (andere Angaben wie 1815 ſind irrig) geboren, als der Sohn des Freiherrn und nachmaligen k. k. öſterreichiſchen Feldmarſchalllieutenants Georg Heinrich von Ramberg. Der Name unſeres Künſtlers hat einen guten Klang in der deutſchen Kunſtgeſchichte. Man braucht da nur an den Profeſſor und Hofmaler Johann Heinrich Ramberg in Hannover, den bekannten Karrikatur- und Bildniſsmaler und Kupferſtecher zu erinnern (es war ein Groſsoheim unſeres Ramberg). In ſeiner Vaterſtadt erhielt er die erſte Ausbildung, und ſetzte dann ſeine Studien in Dresden fort. Seit 1850 lebte er in München und von da an zog er durch ſeine raſch auf einander folgende Werke die allgemeine Aufmerkſamkeit auf ſich. Beſonders gelang ihm das anfangs durch Genrebilder, welche ſich ganz vorzugsweiſe durch ſchlagende und feine Charakteriſtik der einzelnen Geſtalten, Präciſion in der Zeichnung und eine überaus groſse Sorgfalt in der Behandlung auszeichnen. Ebenſo glücklich war Ramberg ſtets in der Wahl der Stoffe zu dieſen Genredarſtellungen, meiſt ſind es originell und geſchickt aufgefaſste und wiedergegebene Scenen des Lebens der Gegenwart, in der Regel mit einer angenehmen Beimiſchung von Humor und einer tüchtigen Doſis Komik. Weder hier bei der Aufzählung der Genreleiſtungen Ramberg's noch ſpäter bei den Notizen über ſeine Behandlung geſchichtlicher Stoffe iſt Vollſtändigkeit beabſichtigt, ſondern nur Nennung des Bezeichnendſten. Zu erſteren gehören: »Dachauerinnen am Sonntage«, 11855 — »der Blumenſtrauſs«, 1856 — »der Spaziergang mit dem Hofmeiſter« und »das Verſtecken«, 1857 — »Nach dem Maskenball« 858. — Als ein Mittelglied zwiſchen Genre und Hiſtorie möchte ich ſeine anerkannt reizenden Zeichnungen zu ſeiner und Friedrich Pecht's »Schiller-Gallerie« und »Goethe-Gallerie« — von jener z. B. »Laura am Klavier«, »Erwartung«, »das Punſchlied« — geiſtvolle Cnnceptionen, feine Zeichnungen, erwähnen. Noch mehr Beifall fanden die acht Bilder zu Goethe's »Hermann und Dorothea«, beſonders wegen der ungemeinen Innigkeit im Ausdrucke und ihrer tiefen Gemüthlichkeit bei edler ſtilvoller Form. Auch das »Mährchen vom Froſchkönig« (im Beſitze der Groſsherzogin von Sachſen-Weimar-Eiſenach) möchte ſeiner Darſtellung wie dem Stoffe nach in jene Gattung zu rechnen ſein. In das hiſtoriſche Gebiet gehören Ramberg's Fresken im Lutherhauſe auf der Wartburg bei Eiſenach. Dieſe Arbeit fällt in die ſpätere Wirkſamkeit des Künſtlers, der im Jahre 1860 einem Rufe als Profeſſor der groſsherzoglich ſächſiſchen Kunſtſchule zu Weimar Folge geleiſtet hatte. Während der erſten Jahre ſeines dortigen Aufenthaltes

führte er das grofse Gefchichtsgemälde aus, welches ihm der nunmehr verewigte König Maximilian II. von Bayern für fein neuerbautes Maximilianum aufgetragen hatte. Es ift diefes »Kaifer Friedrich II. (der Hohenftaufe) und fein Hof in Palermo«, ein culturgefchichtliches Gemälde jener Zeit, eine Darftellung der kaiferlichen Hofhaltung. Auf das Wirkungsvollfte wird der Empfang einer farazenifchen Gefandtfchaft, welche Gefchenke als Huldigungen überbringt, gefchildert. In der Umgebung des Staufenkaifers find die berühmteften Zeitgenoffen. — Im Jahre 1866 kehrte Ramberg von Weimar nach München zurück, wo er die Profeffur der Hiftorienmalerei an der königl. Kunftakademie antrat. Seit dem Jahre 1867 ift er mit dem Michaelsorden I. Klaffe gefchmückt.

Das neuefte Gemälde Arthur von Ramberg's, welches hier in einem gelungenen Kupferftich von Erdmann Martin, einem Schüler des rühmlichft anerkannten Profeffors Johann Bernhard Raab an der Kunftakademie in München, geboten wird, gibt in geiftvoller Compofition und feinfter Zeichnung eine nicht gerade ungewöhnliche Situation in packendfter Weife wieder. Eine junge vornehme Dame ift an einem Stickrahmen anfcheinend emfig befchäftigt. Die Emfigkeit in diefer weiblichen Arbeit hindert die Schöne indeffen keineswegs, dem Gefpräch eines jungen, den beffern Ständen angehörenden Mannes aufmerkfam zuzuhören. Sie fitzt auf einem etwas erhöhten Podium, er etwas tiefer. Halb angelegentlich, halb fchüchtern fpricht er zu ihr hinauf: nach dem Ausdrucke auf beiden Gefichtern find es Werbungsworte. Das Mädchen hört fie verfchämt an. Recht gut fteht beiden die Tracht aus der Zeit der letzten Regierungsjahre Ludwig's XVI. von Frankreich.

Der talentvolle Stecher, deffen Stichel wir das treffliche Blatt verdanken, wurde im Jahre 1832 zu Nürnberg geboren, machte dort feine erften Studien in Karl Mayer's Kunftanftalt, befuchte dann die dortige Kunftfchule, führte in der Kunftwerkftätte des Hrn. Witthöft in Berlin verfchiedene Arbeiten aus und fetzt feit etlicher Zeit feine Studien an der kgl. Kunftakademie zu München unter der Leitung des Profeffors Raab fort, der als geiftiger Vater auch an diefem Stich fein gutes Theil zu beanfpruchen hat.

„Der Trinker".

Original-Radirung von *Wilhelm Leibl.*

Wilhelm Leibl, der treffliche Humorift, von deffen Nadel wir beigehend eine meifterliche Radirung, »den Trinker« bringen, ift zu Köln am Rhein im Jahre 1844 geboren als Sohn des Domkapellmeifters Karl Leibl. Seine ungewöhnliche Körperkraft brachte ihn erft auf den Gedanken, Schmied zu werden, doch erkannte er bald feinen wahren Beruf und wandte fich in München, wohin er 1864 überfiedelte, der Kunft zu, die er auf der kgl. Kunftakademie ftudirte. Hier verblieb er bis 1869, ging dann nach Paris, und widmete fich dafelbft der Kunft von 1869 bis zum Ausbruch des Krieges, welcher ihn nach München zurückführte. Seitdem hat er diefe Stadt und deren nächfte Umgebung nicht wieder verlaffen.

Seine Genialität als Zeichner und Radirer feiner eigenen Zeichnungen und Bilder ift allfeits anerkannt, und wird höchftens noch von feiner Productivität übertroffen. Seine Arbeiten wurden mit grofsem Beifall von den Kunftfreunden aufgenommen, und auf den regelmäfsigen Ausftellungen des Münchener Kunftvereins in hohem Grade bewundert. Leibl ift entfchieden einer der talentvollften unter der jüngeren Generation der Münchener. Eine feiner jüngften Radirungen wird den Mitgliedern der Gefellfchaft hier in feinem »Trinker« dargeboten. Welch' eine köftliche, von Humor überfprudelnde Schöpfung! Wie unübertrefflich hat der Künftler es verftanden, mit Stift und Nadel die alten Holländer nachzuahmen, oder, fagen wir's lieber ehrlicher, die Natur zu belaufchen, den Menfchen treu wiederzugeben. Dr. W.

Philip Wouwerman

(geb. zu Harlem 1619, geft. dafelbft 1668).

„La Fontaine des Chasseurs".

Nach dem Originalgemälde im Befitze des Herrn Ritter *von Lippmann-Lissingen,* radirt von *William Unger.*

Wie jeder hervorragende Künftler der holländifchen Blüthezeit, fo hat auch Ph. Wouwerman feine volle Eigenthümlichkeit, ihm nur eigene Vorzüge, welche kein anderer feiner Landsleute in ähnlicher Weife ausgeprägt zeigt. Seine Eigenart befteht in der Wahl feiner Motive: dem bunten Treiben feines Volkes in der freien Natur, in der unerfchöpflichen Fülle von Phantafie, mit welcher er diefen verhältnifsmäfsig engen Kreis in feinen zahlreichen Werken ftets neu zur Darftellung bringt, in der Leichtigkeit des Schaffens, die ihn befähigte, in kurzer — etwa fünfundzwanzigjähriger — Künftlerlaufbahn an taufend Gemälde zu fchaffen, in der künftlerifchen Vollendung, mit wel-

cher jedes einzelne derfelben (faft nach der Art eines Feinmalers) durchgebildet ift, vor Allem aber in der eigenthümlichen Weife, wie er die Vorgänge im Verkehr, im Leben und Treiben feiner Heimath über das Alltägliche hinaus zu erheben, denfelben einen mehr allgemeinen, mit der Stimmung der umgebenden Landfchaft harmonirenden Reiz zu geben weifs, welcher dem Gegenftand der Darftellung einen novelliftifchen Zug verleiht.

Die mannigfachen Scenen des Soldatenlebens vom wüthenden Kampf bis zum behäbigen Lagerleben, die traurigen Folgen jahrzehntelanger Kriege in der Verwilderung des Volkes, in den Trupps von Banditen, welche die Strafsen unficher machen, in den rauchenden Trümmern, den zertretenen, verwahrloften Feldern des Landes; auf der andern Seite wieder der bunte friedliche Verkehr auf der Heerftrafse und im freien Felde, namentlich die Darftellung des edlen Waidwerks in allen den Arten, in welchen es die Edlen jener Zeit betrieben, in den mannigfachen malerifchen Scenen, welche daffelbe darbot: folche und ähnliche Motive, die er in feiner Heimath täglich vor fich fah, behandelt fein Pinfel in unerfchöpflicher Mannigfaltigkeit. Aber ein phantaftifcher Zug verleiht ihnen ein allgemeineres Intereffe, als das einfacher Schilderungen nach dem Leben: Reichthum der Compofition und Häufung zahlreicher Scenen innerhalb derfelben, welche bis an die äufserfte Grenze des Künftlerifchen geht, die Wahl befonders romantifcher und felbft abenteuerlicher Motive, befonders reiche phantaftifche Koftüme, in denen fich Nationales und Fremdartiges mifcht wie auch vielfach in den Figuren felbft und in der Landfchaft, in welcher heimathliche Motive mit den Formen und Bauten eines füdlichen Landes fich mifchen, welche die Phantafie des Künftlers aus dem ihm durch Anfchauung unbekannten Italien fchuf, und das Ganze in das reiche Spiel von Licht und Luft gehüllt, in dem Zauber des Helldunkels gefehen, — das find die Züge, welche Wouwerman's Schöpfungen den durchaus eigenartigen, unübertrefflichen Reiz geben.

Ein fehr charakteriftifches Beifpiel diefer Eigenthümlichkeit bietet das Motiv des hier in der Radirung vorliegenden Gemäldes, welches der Blüthezeit des Künftlers (um das Jahr 1656) angehört. Eine vornehme Gefellfchaft, die zur Reiherbeize ausgeritten ift, trifft am Wege einen verfallenen Brunnen, an deffen Waffer fich die müde gehetzten Pferde und Hunde erquicken. Ein paar Bettler, die fich der Dame der Gefellfchaft nähern, ein in Trümmern liegender Ort auf der Höhe zeigen die klaffenden Wunden, die der Krieg gefchlagen, die grellften Gegenfätze, die er zwifchen Reich und Arm gefchaffen hatte. Aber aus treuen Studien nach dem Leben hat der Künftler durch die phantaftifche Beimifchung fremdartiger Formen und Geftalten, durch den Zauber des Helldunkels eine neue Welt gefchaffen, die den Gedanken an Abfichtlichkeit in der Schilderung der Heimath nicht aufkommen läfft.

W. B.

Kleine Mittheilungen.

Gründer. Als Gründer find eingetreten: das German-Athenäum, Verein für Kunft und Wiffenfchaft in London, dann die Herren G. C. Briscoe-Eyre und C. A. Rehder in London, die Herren Hof- und Gerichts-Advokaten Dr. Schanzer und Dr. Peter in Wien und Herr Herman Segritz in Bremen. Die Zahl der Gründer hat hiermit die ftatutenmäfsige Höhe erreicht, ift alfo vorläufig abgefchloffen.

Verificatoren des Protokolls und Revisoren der Rechnung. Bei der General-Verfammlung am 4. Februar wurden die Herren Prof. Dr. Sickel und Hof- und Gerichts-Advokat Dr. Wibiral zu Verificatoren des Protokolls und die Herren Moriz Gerold und Jof. Matzenauer zu Rechnungs-Reviforen gewählt. Die beiden letztern Herren haben feither auch fchon die Revifion der Rechnungen vorgenommen und das Abfolutorium ertheilt.

Curatoriumsitzung vom 4. Februar 1875. In der Curatoriums-Verfammlung, welche nach Beendigung der General-Verfammlung ftattfand, wurde Herr Hof- und Gerichts-Advokat Dr. Berggrün einftimmig zum Curator gewählt und wurde ferner befchloffen:

a) Die »Zigeuner Madonna« von Titian im Belvedere durch Prof. J. L. Raab in München in Kupfer ftechen zu laffen.

b) Den Stich Vogel's nach Van Dyck's Luigia de Taffis in der Liechtenftein-Galerie nur jenen Mitgliedern, welche der Gefellfchaft zwei Jahre, und den grofsen Farbendruck Pitners nach Carpaccio, nur jenen Mitgliedern, welche derfelben drei Jahre angehören, oder die entfprechende Nachzahlung leiften, zu übergeben.

Neu eintretende Mitglieder, welche eine Nachzahlung nicht zu leiften wünfchen, erhalten zum Erfatze eine andere Publication nach ihrer Wahl, an welche eine folche Bedingung nicht geknüpft ift.

Ausserordentliche Publication. Auf Grund der nach den neuen Statuten zuläffigen Erweiterung der Publicationen wird jetzt als erfte aufserordentliche Publication das erfte Heft der National-Galerie in Budapeft ausgegeben.

Die »National-Galerie in Budapeft« (vormals Efterházy-Galerie in Wien) wird in vierzehn Stichen und beiläufig vierzig Radirungen publicirt worden.

Das erfte Heft enthält:

1. Cuyp »Kühe am Waffer«
2. V. d. Neer »Nachtftück«
3. Rembrandt »Schriftgelehrter«
4. Sal. Ruysdael »Jahrmarktfcene«

fämmtlich Radirungen von Prof. W. Unger.

Das vor Ende diefes Jahres erfcheinende zweite Heft wird enthalten:

1. Boltraffio »Madonna mit dem Kinde«, Stich von Büchel.
2. Schule Rembrandts, »Chriftus vor Pilatus«
3. Tiepolo »Reiterportrait«
4. Snyder's »Hahnenkampf« Bl. 2—4 Radirungen von Unger.

Die folgenden Hefte werden gleichfalls regelmäfsig einen Stich und drei Radirungen enthalten und unferen Mitgliedern zu 5 fl. (im Auslande 10 RM.) mit Schrift, und zu 10 fl. (im Auslande 20 RM.) ohne Schrift abgegeben. Die drei Blätter nach Cuyp, V. d. Neer und Rembrandt waren fchon vor der Befchlufsfaffung über die neuen Statuten gedruckt, find alfo in den Drucken vor der Schrift noch mit den Künftlernamen verfehen.

Im Kunfthandel find durch P. Käser's Commiffions-Verlag zu beziehen, die genannten Radirungen einzeln

mit Schrift 4 RM.
avant la lettre 8 »
épreuve d'artiste 12 »

Büchel's Stich nach Boltraffio
mit Schrift 12 RM.
avant la lettre 24 »
épreuve d'artiste 36 »

Ordentliche Publicationen. Die ordentlichen Publicationen für das Jahr 1875—76 find:

Als Publication der Reihe laut § 2 der neuen Statuten, zugleich. —

Galeriewerk 4. Lieferung »Van Dyck's Luigia de Taffis, Stich von Vogel in der Gröfse von Mandel's »Bella di Tiziano« für jene Mitglieder, welche der Gefellfchaft fchon zwei Jahre angehören.

Galeriewerk 5. Lieferung mit drei gröfseren Blättern aus Wiener Galerien.

Die zweite Hälfte von Rethel's Hannibalzug.

Albumheft mit fechs Blättern.

Rethel's Hannibalzug. Es kommt uns von berechtigter Seite die dringende Aufforderung zu, die Publication von Rethel's Hannibalzug nicht zu trennen, was in fo ferne mit Schwierigkeiten verbunden ift, weil die grofse Koftfpieligkeit des Werkes es nicht zuläfst, daffelbe den fchon überreichen Publicationen des laufenden Jahrganges vollftändig beizufügen. Da jedoch im Sommer der regelmäfsige Verkehr mit den Mitgliedern ohnehin ins Stocken geräth, fo wollen wir das Gefammtwerk mit den Publicationen für das nächfte Jahr gleichzeitig ausgeben, und die Ausgabe fchon im September beginnen. Jene Mitglieder aber, welche die erfte Hälfte von Rethels Werk fchon früher zu erhalten wünfchen, können daffelbe vom Monat Auguft an in der Kanzlei der Gefellfchaft oder durch Herrn Vogel in Leipzig beziehen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

III. Jahrgang.
№ 4.

20. August.
1875.

MITTHEILUNGEN DER



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST.“

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien IX., Beethovengasse 6 zu richten.

Inserate

à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kunst“ (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis geliefert.

Alfred Rethel.

Unter den Meiftern der neuen deutfchen Kunft war Alfred Rethel ficher einer der gröfsten.

Alfred Rethel war am 15. Mai 1816 auf dem Haus Diepenbend bei Aachen geboren, als der Sohn eines Fabrikbefitzers. Von frühfter Kindheit an war der Beruf zur Malerei fcharf in ihm ausgeprägt. Schon aus feinem fiebenten Lebensjahr liegen landfchaftliche Zeichnungen mit reicher Staffage vor, welche, fo kindlich und unficher der Zug der Hand ift, doch bereits von dem entfchiedenften malerifchen Blick und von der finnigften Naturbeobachtung zeugen. Der angeborene künftlerifche Sinn wurde vertieft und gefammelt durch einen Unfall, welcher vielleicht den Keim feiner fpäteren Geifteskrankheit legte. Als Kind wurde Rethel von einem Wagen überfahren und am Hinterkopf fchwer verletzt. Harthörigkeit, welche fich allerdings fpäter verlor, war die nächfte Folge. Das Kind war von der öffentlichen Schule und von dem Umgang mit anderen Kindern ausgefchloffen.

Im Jahr 1829, dreizehn Jahr alt, wurde Rethel auf die Akademie zu Düffeldorf gebracht. »Er war faft noch ein Knabe«, fagt Wolfgang Müller in feiner gehaltvollen Schrift über die Düffeldorfer Künftler, »als er nach Düffeldorf kam, und alsbald wurde er das Wunderkind der Akademie; fchon feine erften Zeichnungen boten das Anfehen, als hätte ein gewiegter Künftler diefe energifchen Linien gezogen, fchon feine erften Compofitionen riefen Gedanken auf, als wären fie der reichften männlichen Anfchauung entfproffen.« Alle, welche damals als Lehrer oder Schüler in Düffeldorf lebten, beftätigen diefe Schilderung. Und noch mehr wird fie beftätigt durch die Zeichnungen und Skizzen, welche aus diefen erften Jahren erhalten find. Wer diefe Mappen, die fich jetzt im Befitz der Wittwe Rethel's befinden, forgfam durchblättert, wird mit ftets fteigender Bewunderung erfüllt, wie früh fchon die tiefe Urfprünglichkeit und Eigenthümlichkeit der genialen Begabung des jungen Künftlers auftritt und wie sicher und unbeirrt fie durch alle abweichenden Richtungen feiner nächften Umgebung hindurchgeht. Das, was die eigenfte Gröfse Rethel's ausmacht, das frifche und kräftige und doch ftilvolle Ergreifen der gefchichtlichen Naturwirklichkeit, die tiefgewaltige Bewegtheit des vollften dramatifchen Lebens, der kühne und markige Ausdruck feiner charakter- und leidenfchaftsvollen Geftalten, ift bei ihm bereits in einem Alter feft ausgebildet, in welchem die meiften jungen Maler noch mit den erften Anfangsgründen des Akt- und Malfaales befchäftigt find.

Bedenken wir, dafs die Düffeldorfer Schule damals noch in ihren romantifchen Anfängen ftand. Es war die Zeit der elegifch-lyrifchen Neigungen und Stimmungen, die Zeit der trauernden Juden und Königspaare, der Ausmalung der Goethe'fchen und Uhland'fchen Balladen, die Zeit der fentimentalen Ritter-

geftalten, Kirchgängerinnen und Falkenknaben, es war die Zeit, in welchee Immermann als das verrätherifche Wahrzeichen der Düffeldorfer Schule bezeichnete: »dafs das Weiche, Ferne, Mufikalifche, Contemplative, Subjective vor dem Starken, Nahen, Plaftifchen, Handelnden vorwalte, dafs die geniale Sicherheit, die überzeugende Kraft und Nothwendigkeit der Geftalten fehle.« Selbft Karl Friedrich Leffing, welcher fpäter am entfchiedenften in andere Bahnen einlenkte, war damals noch taftend und fchwankend. Rethel, fo jung er war, ift niemals auf diefe einfeitig lyrifche Auffaffung und Behandlung eingegangen. Schon die früheften Compofitionen aus den Jahren 31—34 wenden fich dem handelnden Leben zu, dem dramatifchen Gegenfatz der Gefchichte. Blätter, wie der Zug der Longobarden, die Schlacht Karl Martell's bei Tour, der Kampf Rudolph's von Habsburg gegen die Raubritter, die Schweizer vor der Schlacht bei Sempach und der Tod Arnold's von Winkelried, wagen fich bereits mit bewunderungswürdiger gefchichtlicher Intuition in die geftaltenreiche Bewegtheit von Siegeszügen und Schlachtengetümmel; namentlich wurde, wie die vielfach wiederkehrenden, allmählich immer fefter und voller durchgebildeten Darftellungen aus dem Leben des heiligen Bonifacius darthun, die Phantafie des jungen Künftlers angereizt durch die Kämpfe der halbwilden, trotzig auf sich beharrenden heidnifchen Germanen gegen den begeifterten, gottvertrauenden, zukunftsfreudigen chriftlichen Glaubensprediger. Und auch in der Formengebung zeigt fich fogleich das entfchiedenfte Streben nach fcharf eingehender Charakteriftik. Die Zeichnung ift zuerft noch weich und fchulmäfsig, mit jedem Tag wird fie freier; fie hat zuerft noch eine einfeitige Vorliebe für das Gedrungene und Rundliche, bald bricht das feinfte Schönheitsgefühl durch. Und höchft überrafchend ift bei fo früher Jugend die zwingende Klarheit und Ruhe der Anordnung und Gruppirung, welche freilich eine unerläfsliche Eigenfchaft des ftrengen hiftorifchen Stils ift, nichtsdeftoweniger aber felbft bei reifen Meiftern nur felten gefunden wird. Die Umrifszeichnungen, welche der junge Künftler in diefen Jahren für Adelheid v. Stolterfoth's »Rheinifchen Sagenkreis« lieferte, geben nur eine unzulängliche Anfchauung von feinem damaligen Wollen und Können. Die dämmernde Sagenwelt bot feinem feften Natur- und Gefchichtsfinn nicht genug Anhalt, und überdiefs find die Lithographien dürftig und nachläffig.

Auch die erften Bilder Rethel's welche feit dem Jahre 1833 in rafcher Folge entftanden, find vorzugsweife der Gefchichte des heil. Bonifacius entnommen. Rethel zeigte, dafs, war er auch auf der Akademie befonders wegen feiner Genialität im Componiren bewundert, er doch nicht minder trefflich zu malen verftand.

Im Jahr 1836 ging Rethel nach Frankfurt. Er war damals zwanzig Jahre alt. Je mehr er fich feiner angeborenen Richtung bewufst wurde, in defto offenerem Gegenfatz fühlte er fich gegen Düffeldorf. Er fchlofs fich in tieffter Hingebung und Verehrung an Philipp Veit an. In Frankfurt, wo er fieben Jahre verweilte, entfaltete fich im regften Verkehr mit Veit, Schwind, Paffavant und anderen Künftlern und Kunftfreunden feine vollfte Reife und Schöpferkraft. Ein Compofitionsverein fpornte und kräftigte in edlem Wetteifer feine Erfindung und Geftaltung; feine gefchichtlichen Stoffe führten ihn zu eingehenden gefchichtlichen Studien. Mit der wachfenden Kraft wuchs die Luft und Unermüdlichkeit des Schaffens. Was Rethel's Namen unvergefslich macht, ift gröfstentheils in Frankfurt entftanden, oder wenigftens dort zuerft angeregt und entworfen.

Zunächft eine Anzahl von Bildern. Noch in Düffeldorf componirt, aber in Frankfurt ausgeführt, ift das Gemälde im Städel'fchen Inftitut »Daniel in der Löwengrube;« es ift von edler kräftiger Haltung und grofser Lebendigkeit, und hat überdies den Vorzug, ganz vortrefflich gemalt zu fein. Jedoch ohne Zweifel noch mächtiger und ergreifender ift die »Nemefis,« jetzt im Befitz des Hrn. v. Reuter in Frankfurt. Mit wallendem Gewande durch die Lüfte fchwebend, verfolgt die zürnende Rachegöttin mit drohendem Schwert einen mit graufem Entfetzen fliehenden Mörder. Die Geftalt der Göttin ift in Bewegung und Ausdruck fo gewaltig und erhaben, der Verfolgte fo fchreckenvoll und fluchbeladen, die Beleuchtung fo düfter und fchwer, dafs, als durch die Verloofung des Frankfurter Kunftvereins diefes Bild in die Hände eines berüchtigten Demagogenverfolgers kam und diefer kurz darauf in Wahnfinn verfiel, die Meinung der Menfchen hierin ein thatfächliches Zeugnifs von der erfchütternden Wirkung des Bildes fehen wollte; und doch ift dies Bild trotz feiner Kraft und Mächtigkeit der Leidenfchaft durchaus frei von jedem Ausfchweifen in das Gräfsliche. Und ebenfo malte Rethel einige Jahre fpäter für den Krönungsfaal im Römer die Kaiferbilder Philipp's von Schwaben, Maximilian's I. und II. und Karl's V. Es find Portraits im Sinn ernfter Hiftorienbilder, fcharf individualifirt, aber von dem tiefften Verftändnifs der Perfönlichkeit und ihrer gefchichtlichen Bedeutung getragen.

Und neben diesen Bildern steht wieder eine grosse Anzahl der gewaltigsten Compositionen, welche, unbenützt in den Studienmappen aufbewahrt, nur sehr vereinzelt in dem I. G. Cotta'schen Bibelwerk und in Bendemann's und J. Hübner's Nibelungen ihren Weg in die Oeffentlichkeit fanden. Besonders die Jahre 1838 und 1839 waren in dieser Beziehung sehr arbeitsam und ergiebig. Zum Theil sind es biblische Stoffe; doch werden auch diese rein geschichtlich ohne jede religiöse Beimischung behandelt, mit sichtlichster Bevorzugung des scharf Gegensätzlichen, Kampfvollen, Dramatischen. Von den alttestamentlichen Zeichnungen ist unstreitig die hervorragendste die Darstellung des Moses, wie er, vom Sinai herabsteigend, zornmüthig die Gesetztafeln zertrümmert, indem er sieht, wie die Israeliten im wilden Freudejauchzen um das goldene Kalb tanzen; auch das Landschaftliche in Fels und Wald ist hier von seltener Grossartigkeit. Und unter den neutestamentlichen Zeichnungen sind von nicht minder ergreifender Wirkung zwei Blätter aus der Geschichte des Apostels Paulus, das eine darstellend, wie Saulus in stolzem Fanatismus die Juden zur Steinigung des heiligen Stephanus entflammt, und das andere, als Gegenstück und Ergänzung des ersten, wie Saulus bekehrt wird. Von der Himmelserscheinung getroffen, liegt Saulus zu Boden gestreckt, sein Pferd steht mit weitgeöffneten Nüstern erschreckt neben ihm, aus den gespaltenen Wolken aber tritt die Erscheinung Christi, mit der ausgestreckten Rechten den Apostel in seinen Dienst rufend. Zum weitaus grössten Theil aber bewegen sich diese Compositionen nach wie vor in der Geschichte des deutschen Mittelalters. Von wunderbarer Kraft und Kühnheit ist die Schlacht bei Merseburg gegen die Hunnen, von tiefergreifendem Ernst das Gebet der Kreuzfahrer nach einer gewonnenen Schlacht. Zugleich aber fehlen auch nicht die Darstellungen anmuthigster Lebensfülle. Höchst anziehend z. B. ist jenes historische Idyllion, wie Rudolph von Habsburg den Bischof Werner durch die Alpen geleitet. Voran der Kaiser und der Bischof reitend, in traulichem Gespräch mit einander verbunden; sodann ein Zug wacker schreitender, lanzenbewaffneter Männer; darauf zwei reitende Mönche, der eine im Gebet dumpf in sich versunken, der andere froh und heiter in die weite Landschaft hinausschauend; dahinter ein dritter Mönch, welcher von seinem Maulthier herab neugierig lauschenden Landsknechten Geschichten erzählt, und endlich im Hintergrund vom Berg herabsteigend eine unabsehbare Reihe von Kriegern, singend und trinkend; eine unerschöpfliche Fülle von Gestalten und Motiven von einfacher und erfreulichster Naturwahrheit. Und wie bei den ausgeführten Bildern, so zeigt sich auch hier in den Skizzen und Entwürfen, wie bedeutend inzwischen die künstlerische Behandlung erstarkt ist. Man sieht deutlich, wie von Blatt zu Blatt sein Stil immer fester und eigenartiger wird. Er kennt den Adel und die Schönheit der Gestalt und bewegt sich durchweg in den schwungvollsten Contouren. Zugleich aber drängt ihn seine individuellere und derbere Charakteristik immer entschiedener zu den altdeutschen Meistern. Diesem Stil ist er fortan unwandelbar treu geblieben.

Was konnte man dem Künstler zur Bethätigung seiner Kraft dringender wünschen als grosse Aufgaben? Diese blieben nicht aus. Im Jahre 1841 eröffnete der Kunstverein für Rheinland und Westfalen eine Concurrenz für einen im Kaisersaal des Rathhauses zu Aachen in Fresco auszuführenden Cyclus von Darstellungen aus dem Leben Karl's des Grossen. Rethel concurrirte. Seine eingereichten Entwürfe machten einen so gewaltigen Eindruck, dass ihm einstimmig der Preis zuerkannt wurde.

Durch die Räumlichkeit bedingt, ist eine kleinere einleitende Composition vorangestellt, die Erbrechung der Gruft Karl's des Grossen im Jahre 1000 durch Kaiser Otto III. Darauf folgen in sechs grossen Compositionen die hervorragendsten Thaten und Ereignisse aus dem Leben und der Geschichte Karl's des Grossen selbst, die Zerstörung der Irmensäule in Paderborn, der Sieg über die Sarazenen bei Cordova, der Einzug in Pavia, die Taufe Wittekind's und Alboin's, die Krönung Karl's in Rom durch Papst Leo III., die Erbauung des Aachener Münsters, die Abtretung der Kaiserwürde an seinen Sohn Ludwig. Eine weitere Composition, die Kirchenversammlung in Frankfurt unter des Kaisers Vorsitz, musste aus confessionellen Rücksichten zurückgelegt werden. Ausserdem finden sich in Rethel's Nachlass noch zwei kleinere, hierher gehörige Compositionen, Karl der Grosse und die Quellnymphe von Aachen, und Karl der Grosse und seine Hofleute auf der Jagd, welche wahrscheinlich zur Ausschmückung des Treppenhauses bestimmt waren.

Nachdem Rethel in den Jahren 1844—45 zur Vorbereitung seiner grossen Aufgabe einen längeren Aufenthalt in Rom genommen hatte, begann er in den Jahren 1847—51 die Ausführung der Cartons und der Gemälde. Aber nur die vier ersten Compositionen wurden von ihm vollendet. Als die einbrechende Krankheit ihn an der Fortsetzung hinderte, wurde die weitere Ausführung nach

Rethel's Zeichnungen dem Düſſeldorfer Maler J. Kehren übertragen.

Die gewaltige dramatiſche Kraft des Künſtlers erſcheint hier in ihrer vollſten Genialität. Wie der Grundgedanke des ganzen Cyclus, der ſiegreiche Kampf der Macht und Hoheit des groſsen Kaiſers gegen die wilden und trotzigen Völkerſchaften, welche ſich ſeinem staat- und kirchengründenden Plane entgegenſtellten, ein ächt dramatiſcher iſt, ſo iſt auch in jedem einzelnen Bild dieſer dramatiſche Gegenſatz mit bewunderungswürdiger Kunſt und mit tiefem geſchichtlichen Scharfblick kraftvoll hervorgehoben. Beſonders groſs gedacht iſt das Gemälde vom Sturz der Irmenſäule. In der Mitte das umgeſtürzte ungeheuerliche Götzenbild; Kriegsknechte umwinden es mit Stricken, es ſeiner altgeweihten Stätte zu entheben; auf der einen Seite der Biſchof Turpin von zwei Mönchen umgeben, mit gefalteten Händen und fromm zum Himmel gerichtetem Blick ein Dankgebet ſprechend für den Sieg des Chriſtenthums, daneben ernſt dreinſchauende Krieger; und auf der anderen Seite ſteht der Kaiſer mit der wallenden kreuzgeſchmückten Fahne, die beſiegten Heiden mild und würdevoll befragend: ob ſie noch fernerhin erfüllt ſeien von dem Glauben an die unüberwindliche Macht und Göttlichkeit jenes wehrloſen Götzen, welcher ſich nicht rege, die ihm angethane Schmach zu rächen; ergriffen und zerknirſcht beugen ſich die Heiden vor der chriſtlichen Wahrheit, im Hintergrund die erbittert abziehenden Prieſter. Und nicht minder gewaltig iſt der Einzug in Pavia. Im Hintergrunde die rauchenden Trümmer der eroberten Stadt; die Einen ſind beſchäftigt, die hochlodernden Flammen zu löſchen, die Anderen klagend die Todten zu beſtatten; im Vordergrund aber zieht der Kaiſer auf mächtigem Roſs mit ſeinem ſieghaften Heer in das weit geöffnete Thor ein, an der Seite ſtehen die wunderbar groſsen Geſtalten des gefangenen Königs Deſiderius und ſeiner gramgebeugten Gemahlin.

Der Ruhm dieſer Fresken iſt allgemein anerkannt. Man nennt ſie überall, wo von deutſcher Kunſt die Rede iſt. Der groſse hiſtoriſche Stil zeigt ſich ebenſo in der ruhigen klaren Anordnung und Vertheilung der Gruppen und Maſſen, in der durchdachten Tiefe und überzeugenden Deutlichkeit und Einfachheit der Motive, wie in der Genialität der Formengebung, die bei der lebensvollſten und markigſten Charakteriſtik nirgends in Schwulſt verfällt oder den Adel und die Groſsheit der Geſtalten gefährdet. Ja in dieſer ſtilvollen Naturwirklichkeit der Charakteriſtik iſt Rethel geradezu maſsgebend und zielzeigend. Ich kann die groſsartige Eigenthümlichkeit derſelben nicht beſſer bezeichnen, als indem ich ſie mit Fr. Viſcher (Aeſthetik §. 740) eine »epochemachende Vereinigung und Verſchmelzung des groſsen plaſtiſchen Formprincips der Italiener mit der derbkräftigen, ſcharf individualiſirenden Phyſiognomik der altdeutſchen Meiſter« nenne. Eine ſo friſche und entſchloſſene Markigkeit und Derbheit der Individualiſirung, ein ſo ſtrenges und liebevolles Eingehen auf das ureigen Deutſche, ohne daſs man dieſe Charakteriſtik doch eckig und herb nennen dürfte, war ſeit dem Wiederaufleben der deutſchen Kunſt noch niemals in Deutſchland gewagt worden. Beſonders auch nach dem benachbarten Belgien hat dieſe markige Individualiſirung hinübergewirkt.

Ueber die machtvolle Wirkung der Cartons dieſer gewaltigen Compoſition, die ſich jetzt im Beſitz der Nationalgalerie zu Berlin befinden, iſt überall nur die eine und ſelbe Stimme unbedingteſter Anerkennung und Bewunderung. Doch über die Ausführung iſt viel Streit geweſen, namentlich in Aachen ſelbſt. Gewiſs iſt, daſs Rethel gröſser als Componiſt denn als Maler war. Waren die erſten Bilder Rethel's, die Bonifaciusbilder, Daniel in der Löwengrube, die Nemeſis, die Frankfurter Kaiſerbilder, auch in der Farbe vortrefflich, ſo hatte Rethel doch in der letzten Zeit in Frankfurt einige Bilder gemalt, die Verſöhnung Otto's I. mit ſeinem Bruder Heinrich, den heil. Petrus die Lahmen heilend, die Auferſtehung Chriſti (in der Nikolaikirche zu Frankfurt), welche zwar in Zeichnung und Compoſition alle Vorzüge des Künſtlers theilen, in der Farbe aber kälter und ſtumpfer ſind. Nichtsdeſtoweniger tritt dieſer Mangel Rethel's im Fresco viel weniger hervor als in der Oelmalerei. Mit den alten Italienern ſind dieſe Fresken an Kraft der Farbe nicht zu vergleichen, den meiſten Neueren aber ſind ſie auch in dieſer Beziehung vollkommen ebenbürtig, oft ſogar überlegen. Ja, wer die Reihenfolge der Bilder in Aachen mit Aufmerkſamkeit betrachtet, kann genau verfolgen, wie ſich der Künſtler mit jedem Schritt immer feſter der Frescotechnik bemächtigt. Und die Wirkung würde ſicher eine noch reinere ſein, wäre es dem Künſtler vergönnt geweſen, nach der Vollendung die beabſichtigte Retouchirung vorzunehmen.

Etwas ſpäter als die erſten Entwürfe zu den Aachener Fresken, ſchon in die Zeit der italieniſchen Reiſe, fällt das zweite bedeutendſte Werk Rethel's, die Aquarellzeichnungen vom Zug Hannibal's über die Alpen.

Wir haben die Freude, den Kunſtfreunden die herrliche Compoſition in den trefflichen Holzſchnitten Hugo Bürkner's zu bieten. Hier weht und ſtürmt die thaten-

drängende Phantasie des Künstlers sogar noch gewaltiger als in den Aachener Fresken. Es ist wahrlich nicht zu viel gesagt, wenn wir von Shakespeare'schem Geist sprechen.

Das erste Blatt, als Einleitung und im Format etwas kleiner als die anderen, führt uns mitten hinein in die mächtig ragenden Eisfelder und Gletscher. Die Sonne gar mancher Jahre hat die Reste eines Mauerbrechers, Elephantenschädel und Pferdeknochen herausgeschmolzen; erschreckt und staunend betrachten sie die Hirten. Zwei Männer und eine Frau sitzen auf einem Felsstück, Grauen und Verwunderung in allen Bewegungen, und vor ihnen steht ein alter Hirt, weisbärtig, auf seinen Stab gestützt, den treuen Hund an der Seite, mit beredtem Ausdruck aus seiner Erinnerung erzählend von den gewaltigen Heermassen, die einst über diese Berge gezogen und zum Theil der Uebermacht der Natur unterlegen sind; eine hinter ihm stehende, halb versteckte Gestalt deutet mit erhobenen Arm hinauf auf die riesige Alpenwelt, welche dem vordringenden Feinde so viel Mühsale gebracht hatte.

Das zweite Blatt stellt das Heer selbst dar. Die hochgehelmten Carthager, die schwarzen Nubier mit farbigen Tüchern um das Haupt und mit mächtigen Speeren, die braunen weisgekleideten Abessynier stolz aufsitzend auf dem Nacken der Elephanten. Krieger zu Pferd setzen über die wildrauschende Druentia, umgestürzte Bäume dienen ihnen als Brücke, einer durchwatet das Wasser zu Fuss, indem er seine Kleider, auf dem Schild zusammengewickelt, auf dem Kopf trägt; Hirten, welche den Weg zeigten, stehen auf ihre Stäbe gestützt am Ufer, mit grimmem Blick dem sieghaft vordringenden Feind den Untergang wünschend; wir sehen, wie ein junges blondhaariges Weib, das Kind im Arm, mit jäher Hast entflieht; und eine Alte mit greisen Haaren, in ein braunes Gewand gehüllt, regungslos im Vordergrund sitzend, erscheint wie eine wahrsagende Sibylle, unabwendbares Unheil verkündend. (Livius 21, 32.)

Das dritte Blatt schildert die erschütternden Mühen und Gefahren des Alpenwegs. Die hochfliegenden sturmgepeitschten Gewänder bekunden, wie kalt und eisig der Sturm daherbraust; und mehr noch als durch die feindliche Natur wird der Zug bedroht von den wilden Bergbewohnern, welche, hinter Felsen versteckt, von der Höhe wuchtvolle Baumstämme und Felsstücke herniederstürzen. Die Leiche eines Anführers wird auf seinem Pferde fortgeführt, das traurig gesenkten Hauptes sich kaum zurückhalten läst von einem jäh klaffenden Abgrund; ein Krieger sinkt, von einer Schleuder tödtlich getroffen, nieder, sich krampfhaft anklammernd an seinen Genossen, der wuthentbrannt nach dem Thäter zeigt; dieser aber, als ein wilder Sohn der Berge, setzt mit furchtbar todesmuthiger Kraftanstrengung in gewaltigem Sprung über eine weite Schlucht, dem entsetzlichen Feind zu entgehen. In dem ganzen Heereszug liegt Schreck und Ermüdung; die einen schauen ängstlich nach den stürzenden Felsen, andere rufen den nächstfolgenden über die drohenden Gefahren Warnung und Rath zu. (Livius 21, 33.)

Das vierte Blatt führt in die starre Schneeregion. Gewaltige Eismassen thürmen sich empor, das Heer schreitet durch sie hindurch, wie durch hochragende Säulenhallen. Voran wegzeigende Hirten, dann die Elephanten mit den obersten Feldherren, dann Krieger, welche Kranke und Erschlagene tragen. Langsam und mühevoll bewegt sich der gestaltenreiche Zug aus der Tiefe; alle sind niedergedrückt, ermattet, unsicher, voll Grauen. Hier ein Alter mit verhülltem Haupt, mit tastend vorgestrecktem Stab, den unter seinen Füssen gleitenden Boden prüfend — sein Sohn drängt ihn zurück, erst selbst den wagenden Schritt vorwärts zu thun; dort zwei mit lautem Schrei entsetzt zurückbebende Männer, vor welchen soeben ein Gefährte, im Todeskampf den Finger in das Eis krallend, rettungslos in die Schlucht hinabstürzt; an der andern Seite des Weges sitzt eine Gruppe Erfrorner, in ihre Mäntel gehüllt, zusammengekauert, Verzweiflung in dem erstarrten, vom Tode gebleichten, schwarzen Antlitz. (Livius 21, 33.)

Das fünfte Bild schaut hinab in die jäh klaffenden Eisspalten, in welchen die Unglücklichen ihren Tod gefunden. Zerschmetterte Elephanten, Pferde und Krieger unter oder zwischen riesigen Eisblöcken; die Bäume sind geknickt von der Wucht dieser Massen, Mäntel hängen gespenstisch an den Zweigen, dem einen ist ein zersplitterter Ast durch die Brust gefahren, er ist an ihm hängen geblieben mit dem Kopf nach unten. Das Herzblut stockt uns im Anschauen dieser jammervollen Verwüstung; das einzig Lebende im Bilde sind zwei Adler, gierig einen Elephanten zerfleischend, und ein Schakal, welcher heranschleicht, den Frass ihnen streitig zu machen (Livius 21, 35).

Und zuletzt auf dem sechsten Blatt, nach all diesem Drangsal, Tod und Jammer, endlich das Ziel. Am Abhange des Gebirges steht siegesfreudig Hannibal selbst, welcher bis dahin nirgends sichtbar hervortrat; jubelnd zeigt er hinab auf die fruchtbar lachende Ebene Oberitaliens. Mühe und Gefahr sind vergessen, der laute Jubelruf des

Heeres mischt sich in die freudeschmetternden Töne der Tuba; zwei gewaltige Adler fliegen hinab in die Tiefe, die unaufhaltsame Siegesbahn der kühnen Krieger bezeichnend (Livius 21, 35).

Der Gewalt der Erfindung entspricht die Kraft und Genialität der Darstellung. Trotz des wildstrotzenden Lebens ist keine Composition wirr oder überfüllt, trotz der genialsten Kühnheit und Schärfe der Charakterzeichnung nirgends Unschönheit der Contouren oder Abspringen in das Gemeinwirkliche. Es liegt etwas tief Dämonisches in dieser gewaltigen Dichtung; etwas Dämonisches aber freilich auch in jenem bedenklichem Sinn, dass wir sehen, mit welcher leidenschaftlichen Vorliebe diese Phantasie sich in die Nachtseiten des menschlichen Daseins hineinwühlt; hie und da ist bereits das Maass des künstlerisch Erlaubten übersprungen; wir stehen im Grässlichen.

Wer mag sagen, wie weit bereits damals Rethel den Kern der Krankheit in sich trug? Es ist Thatsache, dass Rethel's Phantasie fortan gern mit geheimnissvoll Schaurigem sich beschäftigte, und dass er diesem dämonischen Zug sogar einige seiner vollendetsten Schöpfungen verdankte.

Nach der Rückkehr aus Italien pflegte Rethel im Sommer an der Ausführung seiner Fresken arbeitend in Aachen, im Winter in Dresden zu leben. Eine Frucht dieser Dresdener Winterstudien aus dem Jahr 1848 ist sein Todtentanz, zu welchem sein Freund Reinick die erklärenden Verse schrieb und Bürkner die Holzschnitte lieferte.

Dieser Todtentanz ist in Aller Händen. Wer fühlte sich nicht ergriffen und durchschauert von der schneidenden Laune, mit welcher der Tod in mephistophelischer Vernichtungslust als allgemeiner Gleichheitmacher auftritt und die im Argen liegende Welt zu Paaren treibt! Und dieselbe unheimlich dämonische Luft liegt in einem andern Holzschnitt, den Tod als Würger darstellend. Die Anregung zu dieser Composition hatte Rethel durch die Erzählung erhalten, wie im Carneval 1831 zu Paris mitten in der Freude eines Maskenballs die Cholera ausbrach, und ihre Opfer aus den Reihen der Tanzenden forderte. Der Tanzsaal wird von den entsetzt davonfliehenden Tänzern verlassen; auf dem Boden umher liegen die Leichen noch angethan mit der Harlekinsjacke des Mummenschanzes, aus der verschobenen Larve lugen die grässlich verzerrten Züge; nur ein mumienhaftes Gespenst, die Cholera, hat den Platz behauptet und hält gleich einem Scepter die siegreiche Geissel in der Knochenhand; der Tod in langem Talar, welcher das grinsend lachende Knochengesicht und die tanzlustigen knöchernen Beine enthüllt zeigt, ist der einzige Spielmann geblieben, mit wildem Behagen tolle Melodien der Geige entlockend. Und als letztes Bild dieser Art als ruhiger Abschluss die Schauer der unerbittlich wachgerufenen Eindrücke mit liebreichem Humor versöhnend, tritt uns »der Tod als Freund« entgegen. Wir schauen in das malerisch ärmliche Gemach des alten Thürmers, welcher ein langes mühevolles Alter hier oben auf der hochragenden Spitze des Münsters in freudloser Einsamkeit lebte, eine weite fruchtbare Flur liegt tief unter uns, verklärt von milden Schimmer der untergehenden Sonne. Jetzt ist der Alte, sanft und ruhig, die welken Hände zum Gebet gefaltet, auf seinem Armstuhl entschlafen; es zeigt das gebrochene Auge, dass es der letzte ewige Schlaf ist. Der Tod in seinem langen Talar, zieht mit knöcherner Hand die Abendglocke, aber ernst und sinnend, denn er weiss, er brachte dem Müden Ruhe und Erquickung.

Diese Compositionen waren das Letzte, was Rethel veröffentlichte. Die Stimmung ist herb, aber es fehlt die tröstende Liebe nicht; die Lage ist packend und drastisch, aber die Hoheit der Gestaltung, die schlichte Tüchtigkeit und Wärme, welche aus jeder Linie spricht, bricht dem Peinigenden die verletzende Spitze ab. Wir stehen durchaus in der Stimmung und Empfindung des deutschen Mittelalters. Es war daher angemessen, oder vielmehr es war der zwingende Trieb der künstlerischen Empfindung selbst, dass Rethel hier nach dem Holzschnitt griff, und zwar nach dem derben, scharf schraffirten Holzschnittstil der alten Meister. Rethel ist einer der wenigen neueren Künstler, welche es verstanden haben, den Holzschnitt im grossen historischen Stil zu behandeln.

Neben diesen Holzschnittzeichnungen bringen aber auch die letzten Jahre einige Compositionen, welche zu dem Edelsten und sogar Lieblichsten und Anmuthigsten gehören, was der Künstler geschaffen hat: der Durchgang Josua's durch den Jordan mit der Bundeslade, die Beerdigung Frauenlob's durch edle Frauen, eine wunderbar schöne und gross empfundene Allegorie auf die Genesung seiner von einer Todeskrankheit erstehenden jungen Gattin, die Krönung des Sophokles und die Verwerfung des Euripides durch Aeschylus nach den Fröschen des Aristophanes, die drei Stände, ein unvollendeter Cyclus aus der Geschichte Alfred's des Grossen, Illustrationen zu Luther's Lied »Ein' veste Burg ist unser Gott,« zwölf Zeichnungen zu den zwölf Monaten des Jahres als Kalenderverzierung.

Da wurde seinem Streben plötzlich ein

Ziel geſetzt. Erſt einige Monate verheirathet, reiſte er mit ſeiner jungen Frau im Sommer 1852 zum zweiten Mal nach Italien. In Rom meldeten ſich die erſten Spuren der beginnenden Geiſteskrankheit. In dieſer Zeit hat der Künſtler durch eine Aenderung in der Handbewegung Hannibal's das letzte Blatt des Hannibalzuges unglückſelig verſtümmelt.

Von dieſer Krankheit iſt er nicht mehr geneſen. Noch lebte er viele Jahre in Düſſeldorf. Aber er lebte nicht mehr, er vegetirte nur.

Am 1. December 1859 ſtarb er; der Tod war ihm, wie er es einſt ſo tief empfunden geſchildert hatte, ein Freund und Tröſter. Am 5. December wurde er beerdigt, die geſammte Düſſeldorfer Künſtlerſchaft gab ihm das letzte ehrende Geleite. Durch Alle ging das ſchmerzvolle Bewuſstſein: die deutſche Kunſt begrabe hier einen ihrer bedeutendſten Meiſter.

Wenn irgendeiner, ſo war Rethel berufen, die deutſche Kunſt wieder auf die Bahn Dürer's und Holbein's zurückzuführen.

Hermann Hettner.

Statuten
der
Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

Zweck.

1. Die Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt, hervorgegangen aus dem ſeit dem Jahre 1832 beſtandenen Vereine zur Beförderung der bildenden Künſte in Wien, hat zum Zwecke: ihren Mitgliedern hervorragende Erſcheinungen neuer und alter Kunſt in möglichſt künſtleriſch vollendeten Nachbildungen zugänglich zu machen.

Publicationen.

2. Die Publicationen der Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt werden beſtehen:

a) In dem Album, das ausſchlieſslich der modernen Kunſt gewidmet und insbeſondere darauf berechnet iſt, die Werke und Namen der hervorragenden Künſtler der Gegenwart in weiteren Kreiſen bekannt zu machen;

b) in dem Galeriewerke, deſſen hauptſächliche Beſtimmung die Reproduction von älteren Meiſterwerken, und zwar insbeſondere von jenen der Galerien Wiens bildet;

c) in Original-Radirungen und Original-Zeichnungen moderner Künſtler;

d) in Reproductionen von einzelnen oder auch in ganzen Cyclen zuſammenhängenden Zeichnungen alter und neuer Meiſter;

e) in Publicationen von Meiſterwerken höchſten Ranges mit dem ganzen Aufwande aller der vervielfältigenden Kunſt zu Gebote ſtehenden Mittel.

Das Album wird in Heften von fünf bis ſechs, das Galeriewerk in Lieferungen von einem bis vier Blättern ausgegeben.

Von dem Album und dem Galeriewerk wird jährlich mindeſtens je ein Heft, beziehungsweiſe Lieferung, und ebenſo wird von den unter c, d, e angeführten Publicationen jährlich mindeſtens eine publicirt; es werden jedoch von dieſen Publicationsreihen auch mehrere Hefte und Lieferungen im Jahre ausgegeben werden, wenn der Aufwand hierfür durch beſondere Subſcription gedeckt iſt.

Erläuternde Texte zu den Publicationen erhalten die Mitglieder in den nach Bedarf erſcheinenden (zugleich einen Beſtandtheil der Zeitſchrift für bildende Kunſt ausmachenden) gedruckten Mittheilungen, und wird überdies jeder zu einer abgeſchloſſenen Serie zuſammengeſtellten Publication nach Bedürfniſs ein erläuternder, kritiſcher oder kunſtgeſchichtlicher Text beigegeben werden.

3. Es werden nur diejenigen Reproductionsmittel benützt, welche die möglichſt treue Wiedergabe des Originals ſichern.

Für das Album wird in erſter Linie der Kupferſtich, die Radirung und der Holzſchnitt angewendet, ohne den Farbendruck und ſonſtige künſtleriſche Vervielfältigungsmittel auszuſchlieſsen.

Für die Reproduction älterer Meiſterwerke aber wird nebſt dem Kupferſtiche insbeſondere auch der Farbendruck benützt werden.

4. Zum Zwecke der Vervielfältigung iſt in der Regel nur das Vervielfältigungsrecht (unter Umſtänden das ausſchlieſsliche) von den Eigenthümern zu erwerben.

Sollten die für die Publicationen wünſchenswerthen Kunſtwerke nicht anders zugänglich ſein, ſo können auch die Originale ſelbſt angekauft werden, über deren Verwendung im Intereſſe der Geſellſchaft nach erfolgter Reproduction das Curatorium zu beſchlieſsen hat.

Mitglieder.

5. Die Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt beſteht aus Gründern und Mitgliedern.

Die Gründer leiſten einen jährlichen Beitrag von 50 fl. ö. W., oder einen einmaligen Beitrag von 1000 fl. ö. W.

Mitglieder ſind Diejenigen, welche der Geſellſchaft mit dem jährlichen Beitrage von 15 fl. beitreten.*)

Auſserdem werden Ehrenmitglieder von der Geſellſchaft ernannt.

Die Einhebung der Beiträge erfolgt vom 1. October an im Vorhinein.

Die erſten ſechzig Gründer erhalten die Vereins-Publicationen, inſoweit ſolche nicht Farbendrucke ſind, in Abdrücken ganz ohne alle Schrift, alſo auch ohne die Künſtlernamen (epreuves d'artiſte), die ſpäter Eintretenden aber ſolche mit bloſser Beifügung der Künſtlernamen (avant la lettre.)

Die Zahl dieſer beiden Druckgattungen zuſammengenommen iſt jedoch auf 100 beſchränkt**).

---

*) Neue Mitglieder mit den Beiträgen von 5 fl. und 10 fl. werden nicht mehr aufgenommen, die bisherigen Mitglieder dieſer beiden Kategorien erhalten jedoch noch ferner die Publicationen nach den Beſtimmungen der früheren Statuten. Die Eintrittskarte für das Künſtlerhaus fällt weg.

**) Dieſe Einrichtung beginnt mit dem Jahre 1875/1876, kann ſich aber nicht auf „Die Schule von Athen" von Jacoby beziehen, da mit ihm der Contract wegen Herſtellung dieſes Stiches zu einer Zeit abgeſchloſſen wurde, in welcher die Geſellſchaft noch gar nicht exiſtirte, ihm in dieſem Contracte ausdrücklich 30 beſonders zu kennzeichnende Drucke avant la lettre zugeſtanden ſind und auch der Kunſtverein in Hamburg Miteigenthümer des Stiches iſt. Ueber die Art der Ausſtattung der Drucke vor der Schrift wird daher ſeinerzeit beſondere Entſcheidung erfolgen.

Die von den Gründern nicht übernommenen Exemplare derselben sind im Kunsthandel verkäuflich.

Die Namen der Gründer werden in das Gründungsbuch der Gesellschaft eingetragen und ausserdem sämmtlichen mit Text oder Umschlag versehenen Publicationen der Gesellschaft vorgedruckt.

Die Gründer sind endlich zur Ausübung der Rechte der Curatoren (§§. 7 und 8) befugt.

Gründer und Mitglieder erhalten mindestens drei Publicationen jährlich, und zwar: a) ein Heft des Albums, b) eine Lieferung des Galeriewerkes, c) diejenige der unter c, d, e (§. 2) bezeichneten Publicationen, welche für das betreffende Jahr nach Beschluss des Curatoriums veröffentlicht wird, und werden ihnen dieselben innerhalb der Grenzen von Oesterreich-Ungarn und des Deutschen Reiches franco zugestellt.

Bedeutendere Publicationen können nur an solche Mitglieder und Gründer abgegeben werden, welche der Gesellschaft in der vom Curatorium von Fall zu Fall festzusetzenden Anzahl von Jahren angehören, oder hiefür den Nachtrag leisten, beziehungsweise die entsprechenden Publicationen nachbeziehen.

Wenn neu Eintretende einen solchen Nachtrag nicht zu leisten wünschen, bleibt es ihnen überlassen, statt der entfallenden Publication, deren Bezug an mehrjährige Mitgliedschaft geknüpft ist, eine andere zu wählen, welche solcher Bedingung nicht unterliegt.

Ausserordentliche Publicationen.

6. Auser den in §. 2 vorgesehenen und den Gründern und Mitgliedern laut §. 5 zukommenden Jahrespublicationen, wird die Gesellschaft vorkommenden Falls noch ausserordentliche Publicationen unternehmen. Es steht den Gründern und Mitgliedern vollkommen frei, ob sie gegen Entrichtung des von Fall zu Fall festzustellenden Kostenpreises, der jedoch nie die Hälfte des Kunsthandelpreises übersteigen darf, diese ausserordentlichen Publicationen beziehen wollen oder nicht. Ueber die Kosten dieser ausserordentlichen Publicationen ist ein besonderes Conto zu führen und darf durch dieselben in keinem Falle das Gesammtconto der Gesellschaft belastet werden.

Organisation.

7. Die Leitung der Gesellschaft wird besorgt durch das Curatorium und den Verwaltungsrath.

Curatorium.

8. Das Curatorium besteht aus mindestens 25 in Wien ansässigen Mitgliedern und aus den Gründern der Gesellschaft.

Die Ergänzungen finden durch Wahl im Curatorium selbst auf Vorschlag eines eigens dazu aufzustellenden Comités statt.

Die Stellung als Curator ist ein bleibendes Ehrenamt, so lange der Betreffende der Gesellschaft angehört.

Der Obmann des Curatoriums wird von dessen Mitgliedern gewählt.

9. Das Curatorium wählt aus seiner Mitte den Verwaltungsrath, es entscheidet über das Jahres-Präliminare, es prüft die Gebahrung des Verwaltungsrathes, wählt zwei Censoren zur Prüfung der Rechnung und beschliesst endlich über alle wichtigeren Angelegenheiten der Gesellschaft.

Die Detailbestimmungen darüber sind in der Geschäftsordnung des Curatoriums enthalten.

Die Mitglieder des Verwaltungsrathes haben Sitz und Stimme in den Versammlungen des Curatoriums, und nur bei den auf die Rechnungslegung bezüglichen Beschlüssen sind sie nicht stimmfähig.

Das Curatorium versammelt sich mindestens zweimal im Jahre über Einladung des Verwaltungsrathes, oder wenn dies von drei Curatoren oder Gründern beantragt wird.

Die Sitzung, in welcher der Rechenschaftsbericht verhandelt wird, ist öffentlich, es haben daher die Mitglieder zu derselben Zutritt.

Das Curatorium ist bei Anwesenheit von 15 Mitgliedern beschlussfähig.

Wenn nicht mehr wie eine bis höchstens drei Stimmen fehlen, ist der Vorsitzende ermächtigt, die Sitzung zu eröffnen, und kann, wenn es einstimmig bejaht wird, in die Verhandlung eingegangen werden. Zur Beschlussfassung ist in diesem Falle die Majorität von zwei Drittheilen erforderlich.

Die Abänderung der Satzungen und etwaige Auflösung der Gesellschaft aber erfordert die Zweidrittel-Majorität bei einer Anwesenheit von mindestens der Hälfte der jeweiligen Curatoren; die Gründer ausgenommen.

Verwaltungsrath.

10. Der Verwaltungsrath besteht aus den von dem Curatorium für drei Jahre gewählten, jedoch stets wieder wählbaren sieben Mitgliedern, von denen drei Künstler sein müssen. Den Obmann, der gleichzeitig der Repräsentant der Gesellschaft nach Aussen ist, wählt der Verwaltungsrath aus seiner Mitte selbst.

11. Der Verwaltungsrath besorgt sämmtliche aus dem Zwecke der Gesellschaft entspringenden Geschäfte und hat die Initiative in allen Angelegenheiten der Gesellschaft.

Er hat das Vereinseinkommen und Vermögen zu verwalten, die Kunstwerke für das Album und die sonstigen Publicationen zu wählen und zu kaufen,

die Verträge zu deren Ausfertigungen abzuschliessen,

alle Auslagen zu bewilligen, welche in den Vereinszwecken ihre Rechtfertigung finden,

die Beamten und Diener anzustellen — und endlich über seine Geschäftsführung jährlich Rechnung zu legen.

Dem Verwaltungsrathe ist es freigestellt, zum Zwecke der Durchführung einzelner Unternehmungen sich zeitweilig durch entsprechende Persönlichkeiten zu verstärken. In der nächsten Versammlung des Curatoriums sind aber solche Mitglieder dem Wahlverfahren zu unterziehen. Die Glieder des Verwaltungsrathes theilen sich beliebig in die zu besorgenden Geschäfte, bleiben jedoch für alle Handlungen in gegenseitig ungetheilter Verantwortlichkeit.

Ihre Geschäftsführung ist jederzeit unentgeltlich, nur haben sie Anspruch auf Vergütung wirklich für die Gesellschaft geleisteter Auslagen.

In den Händen des Vereinscassiers hat stets nur der zur Bestreitung der laufenden kleineren Ausgaben nothwendige geringere Geldbetrag, die Haupt-Cassa aber unter zweifacher Sperre sich zu befinden.

Urkunden und Bekanntmachungen des Vereines sind von dem Obmann und dem Schriftführer zu unterzeichnen.

12. In jedem Orte, in welchem oder in dessen Umgebung mehr als zehn Mitglieder existiren, soll Eines derselben ersucht werden, den Verwaltungsrath zu vertreten, und sich der Besorgung der Angelegenheiten der Gesellschaft an seinem Wohnorte und in der Umgebung, nämlich der Einsammlung der Jahresbeiträge, der Vertheilung der Druckschriften, Einladungen, Vereins-Publicationen und dergleichen gegen Wiedererstattung der gehörig belegten Ausgaben als Ehrenaufgabe zu widmen.

Diese auswärtigen Mitglieder des Verwaltungsrathes erhalten ein Exemplar der Vereins-Publicationen unentgeltlich. (Schluss folgt.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

III. Jahrgang.
№ 5.

17. September.
1875.

MITTHEILUNGEN DER

Beiträge

u. Zuschriften sind an die Kanzlei der „Gesellschaft für vervielf. Kunst“, Wien IX., Beethovengasse 6 zu richten.

Inserate

à 40 Pfennige für die 3 Mal gespaltene Petitzeile werden von der Expedition der „Zeitschrift für bild. Kuust“ (E. A. Seemann) in Leipzig angenommen.



GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

BEILAGE ZUR „ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST.“

Die „Mittheilungen“ erscheinen je nach Bedarf in zwanglosen Fristen und werden den Mitgliedern der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ sowie den Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis geliefert.

Album-Text.

Die Schusterjungen.

Gemälde von *Knaus*. Kupferstich von *Raab*.

Der gute Rath des Dichters, »ins volle Menſchenleben hineinzugreifen«, das »intereſſant ſei, wo man's packt«, iſt ganz beſonders für den Genremaler gegeben. Wir verlangen von ihm keine Darſtellung irgend einer auſserordentlichen Situation — das Einfachſte genügt — aber es muſs die volle Farbe des Lebens, den Stempel der Wahrheit tragen, welche aber den belebenden Hauch des Geiſtes ſpüren laſſen muſs. Dieſer Hauch ſoll das ſonſt Gemeine veredeln, der Humor es überwinden. Hier aber muſs nothwendig auch deutlich werden, daſs der Künſtler mit Liebe und Antheil bei der Sache geweſen, das Gefühl einer ſich herablaſſenden Superiorität bleibe ausgeſchloſſen.

Ganz in dieſer Art und Richtung hat Knaus ſeine »Schuſterjungen« gemalt. Das Originalgemälde befindet ſich im Beſitze des Herrn Eduard Behrens in Hamburg — während der vorzügliche Grabſtichel Raab's dafür geſorgt hat, daſs das heitere Bild auch in weiteren Kreiſen bekannt werde.

Die dargeſtellte Situation iſt denkbarſt einfach. Zwei Schuſterjungen haben ſich im Freien niedergelaſſen, um eine Kartenpartie mit einander zu machen. Sie gehören zweifelsohne derſelben Werkſtätte an, die und deren Inhaber, den Meiſter der beiden Burſche, wir wohl in einem der ziemlich ärmlich ausſehenden Häuſer des Hintergrundes ſuchen dürfen.

Der Meiſter hat augenſcheinlich dem älteren und derberen ſeiner Satelliten, einem Jungen von etwa 14 Jahren, geboten, den jüngſten Spröſsling der Familie in's Freie zu tragen. Der andere, etwas jüngere, und entſchieden feinere Knabe wurde hinwiederum ausgeſchickt, für den Meiſter einen Trunk Bier zu holen. In Erwägung, daſs ſtrenge genommen weder das Kinderhüten noch das Bierholen zum Schuſterhandwerk und zu den damit verbundenen Pflichten eines Schuſterjungen gehört, läſst der eine das Bebe, das er nachläſſig genug in den Armen hält, ſchreien, ſo viel es will, der andere hat den Bierkrug niedergeſetzt, und beide ſind mit ganzer Seele bei ihrer Partie.

Der Gegenſatz der beiden Spieler iſt der glücklichſte. Der Kinderhüter iſt der derbere, gemeinere, ein pfiffiger Patron, welcher ſich überall als geriebener Praktikus zu nehmen weiſs, und bei der Spielpartie iſt er offenbar im Vortheil. Ein triumphirendes Lächeln umſchwebt ſeine Lippen, er weiſs ſo genau, welche Karte er »zuwerfen« muſs, während ſein Partner ziemlich rathlos den Blick in den Karten umherirren läſst und ebenſo rathlos an den Kartenrändern zupft. Dieſer zweite Schuſterjunge und Spieler iſt unverkennbar »guter Leute Kind« — und das was man einen »geſitteten Knaben« nennt; offenbar iſt er bei der ganzen Sache der Verführte. Sein Anzug iſt ungleich feiner

und ungleich beſſer gehalten, als die ſtark »demokratiſche« Toilette ſeines Kartengegners, ſein Haar hat heut Morgen den Kamm geſehen, was bei'm andern etwas problematiſch bleibt. Auch der kühne Schwung, womit letzterer den einen Pantoffel vom Fuſse geworfen, iſt ſprechend. Ein Treff-As liegt am Boden — dieſe wichtige Karte iſt auſser Activität geſetzt, vielleicht im Eifer des Spieles unbemerkt bei Seite gefallen. Neben ihr ſteht der Bierkrug. Der Labetrunk, auf den der durſtende Meiſter hofft, wird wohl bei der Dauer der Kartenpartie ſeine Friſche verlieren. Das Ende dürften auf jeden Fall Prügel ſein. — Die vortreffliche Anordnung des Ganzen, die höchſt ſorgfältige Zeichnung, die feine Durchbildung ſind Vorzüge, welche wir an Knaus gewohnt ſind. Die beiden Knaben ſind wahre Individuen, unmittelbar dem Leben entnommen, und ſo prächtig charakteriſirt, daſs ſie als Typen ihrer Gattung gelten dürfen. Der erſte Blick läſst uns nicht blos Lehrjungen ſondern ſpecifiſch Schuſterjungen erkennen, welche ſich den Ruf aufgeweckten Weſens, luſtiger Schlagfertigkeit in Wort und That, geſunden Mutterwitzes, mit einer guten Doſis von Gamin verſetzt, und ſpottluſtigen Humors zu erwerben und dieſen Ruf zu behaupten verſtanden haben. Genrebilder, wie dieſes von Knaus, werden ihren Werth für alle Zeiten behalten, weil die Wahrheit eben unſterblich iſt, ihre Erſcheinung ſich ändern mag, ihr Kern aber nie ſeine Macht verliert. Eine Kirmeſſe, wie ſie der jüngere Teniers gemalt, erleben wir heute, nach mehr als zwei Jahrhunderten, gleichſam mit. In dieſem Sinne begrüſsen wir auch die Schuſterjungen von Knaus als »Unſterbliche«. Der Stich von Raab wird auch den coloriſtiſchen Vorgängen des Originals gerecht, und bringt die Vortragweiſe, wie ſie Knaus eigen, in analoger Weiſe zur Geltung.

Der Drehorgelspieler.

Radirung nach *Knaus*, von *Forberg*.

Der Genremaler hat es mit dem Schauſpieler gemein, daſs er uns Geſtalten vorführen muſs, an deren Wahrheit und Exiſtenz wir glauben, bei deren Anblick wir uns beſinnen, wo ſie uns denn im Leben ſchon begegnet ſeien. Eine ſolche Figur iſt der »Drehorgelſpieler« von Knaus. Lang und dürr, verlottert im Ausſehen, und dennoch in ſeinem abgeſchabten Anzug ſelbſt bis auf den Schwung ſeiner Mütze und das genial geknüpfte Halstuch ein unverkennbares Streben nach Eleganz, ja ein gewiſſes Selbſtbewuſstſein, einen gewiſſen »Künſtlerſtolz« verrathend, ſteht der nicht mehr junge Geſelle da; ſeinen Blick hebt eben ſo ſehr die Kunſtbegeiſterung, als die Hoffnung ein Groſchenſtück aus einem Fenſter oder von einem Balkon als Honorar herunterfliegen zu ſehen. Er iſt keiner von denen, die ihr Stückchen gedankenlos abhaspeln, er fühlt ſich als »Muſiker« vielleicht als »Virtuos«. Er hat etwas vom Don Quixote — doch nur in der äuſseren Erſcheinung. Aber der Vagabund übermeiſtert in ihm dennoch den Idealiſten. Die Handhaltung, mit welcher er die Kurbel ſeiner Drehorgel in Bewegung ſetzt, iſt unſchätzbar — wer noch nicht wiſſen ſollte, was »ſeelenvoller Vortrag« iſt, beſehe ſie. Auf dem Kaſten liegt — bezeichnend — eine Roſe. Knaus hat unten eine Notenzeile beigeſetzt — wir erkennen den Anfang des weltberühmten Liedes des Stiegele aus Schwaben, welcher, da ihm ſein Name nicht edel genug klang, ihn zu »Stighelli« italieniſirte: »Du haſt die ſchönſten Augen« u. ſ. w. Wie viele Putzjungfern, Ladenmamſellen, tenorſingende Schneidergeſellen u. ſ. w. haben dieſe unſterbliche Melodie des eben ſo unſterblichen Stighelli oder Stiegele nicht aus voller Kehle und tiefſtem Herzensgrunde angeſtimmt — »mein Liebchen, was willſt du noch mehr!?«

Eine leichte Wellenlinie über den Noten läſst uns erkennen, daſs wir es hier mit einer jener italieniſchen Drehorgeln zu thun haben, bei denen ſich das Tremolo in Permanenz erklärt. O, wir glauben die zuckerſüſse Melodie mit ihren bebenden, ſchwebenden Tönen zu hören, und rufen mit Schiller: »Die Seele allein ſpricht Polyhymnia aus!« Zeichnungen, wie dieſe reizende Humoreske von Knaus, leicht und geiſtvoll mit der Radirnadel hingeworfen, wie es Forberg ſo trefflich gelungen, dürfen wahre Cabinetsſtücke heiſsen, an denen man ſich immer wieder erfreut, ſo oft man ſie auch anſehen mag.

A. W. Ambros.

Wir fügen dieſen Beſprechungen zweier Werke von Knaus einige kurze biographiſche Notizen bei, da eine eingehende Würdigung der ganzen Thätigkeit des Meiſters hier zu weit führen würde.

Ludwig Knaus iſt am 5. October 1829 zu Wiesbaden geboren und beſuchte ſeit 1846 die Akademie in Düſſeldorf. Aber ſchon ſeine erſten Bilder (1850) zeigen ihn auf durchaus ſelbſtändigen Bahnen, welche er nicht wieder verlaſſen hat. Schon als fertiger Künſtler ging er im Jahre 1853 nach Paris, wo er ſich 8 Jahre lang aufhielt. Im Sommer 1861 überſiedelte K. nach Berlin, hat dann (1866) ſeinen bleibenden Wohnſitz in Düſſeldorf aufgeſchlagen, wo er ſich auch ankaufte, und iſt endlich im letztverfloſſenen Jahre einem ehrenvollen Rufe nach Berlin gefolgt.

Nahrungssorgen und Wohnungsnoth.

Oelbild von *A. Obermüllner*.
Radirung von *W. Unger*.

Adolph Obermüllner ift 1833 zu Wels in Ober-Oefterreich geboren. In dem Knaben zeigte fich fchon früh eine ausgefprochene Neigung zur bildenden Kunft. Dennoch beftimmte ihn fein Vater, der Magiftratsrath Jofeph O., für den Handelsftand. Endlich erfüllte fich doch der heifse Wunfch des heranwachfenden Jünglings: 18 Jahre alt (1851) konnte er nach Wien auf die Akademie gehen, wo er zunächft unter Steinbach's Leitung ftudirte. Aber wie fo viele felbftbewufste, aufftrebende Kräfte mochte er fich nicht lange der pedantifchen Schulung, wie fie damals an der Akademie üblich war, fügen; er verliefs, mit dem erften Preis für Landfchaftsmalerei ausgezeichnet, Wien, um in München für drei Jahre in Rich. Zimmermann's Atelier einzutreten. Dies war die eigentliche Lehrzeit des jungen Künftlers, welcher fich in den meiften feiner fpäteren Werken durch eine gewiffe Grofsheit in der Auffaffung der Formen und durch eine, wenn auch naturwahre, fo doch harmonifch geftimmte Farbengebung als Schüler Zimmermann's erwies. — Es folgen die Wanderjahre, in weitgedehnten Reifen durchzog O. Italien, Holland, Frankreich. Wohl die bedeutendfte Frucht diefer Zeit war das grofse Bild: »Chamouny mit dem Montblanc«, welches auf der erften deutfchen Kunftausftellung in Köln einen bedeutenden Erfolg errang und den Namen des Künftlers in weiteren Kreifen bekannt machte.

1860 kehrte O. nach Wien zurück, wo er von jetzt an feinen ftändigen Wohnfitz auffchlug und eine raftlofe Thätigkeit entfaltete. Zeuge derfelben ift, neben der bedeutenden Anzahl meift fehr umfangreicher Gemälde, welche O. Jahr für Jahr fchuf, feine Betheiligung an einer Reihe gröfserer Unternehmungen, fo die künftlerifche Leitung der photographifchen Alpen- und Gletfcher-Expedition in die nördlichen Central-Alpen bis zum Grofsglockner, welche der öfterr. Alpenverein 1861 ausrüftete, das Kupferftichwerk »Das bayrifche Hochgebirge, Tirol und die Brennerbahn«, gegen 300 Blätter, zu denen O. die meiften Zeichnungen lieferte, das Album der Kronprinz Rudolf-Bahn, in Farbendrucken veröffentlicht, u. A. Von den Bildern O.'s auch nur auszugsweife hier einen Katalog zu geben, müffen wir uns verfagen; nur einige möchten wir hier kurz erwähnen, weil ihre Namen allein fchon die Hochalpen- und Gletfchernatur als das Gebiet bezeichnen, aus dem O. faft ausfchliefslich feine Motive holt. »Achenfee in Tirol«, »Himmelswand im Kötfchachthal bei Gaftein«, »Stilffer Joch und Ortler« (für die Parifer Weltausftellung 1867), »das Nafsfeld bei Gaftein« (im Auftrag des o. ö. Landesausfchuffes für die Landesgalerie zu Linz gemalt 1868) »Friedhof in der Natur«, »Der Raurifer Goldberg-Gletfcher«, (für die Belvedere-Galerie angekauft) und endlich (1875) die 12 Nordpollandfchaften, nach Skizzen und Zeichnungen Jul. Payer's mit überrafchender Frifche ausgeführt. — Während der Weltausftellung von 1873 war O. Vorftand-Stellvertreter der Wiener Künftlergenoffenfchaft.

Das Bild, welches wir in einer Radirung W. Unger's veröffentlichen, zeigt uns den Künftler von einer neuen Seite. Neben all' den ernften und grofsartigen Scenen aus der Eis- und Gletfcherwelt ein Genrebild im Schnee: dem Winter mit feinen Schrecken ift eine humoriftifche Seite abgewonnen. »Nahrungsforgen und Wohnungsnoth« hat es der Künftler felbft bezeichnend genannt und diefe zwei Worte geben den Inhalt beffer, als eine lange Befchreibung. Nahe vor den Thoren einer kleinen Landftadt, im lichten Walde, der bis an die letzten Häufer reicht, behilft fich das arme Volk der Raben, Krähen und des kleineren Gevögels kümmerlich genug auf den kahlen, frofterftarrten Zweigen und fucht fich mühfam auf dem hartgefrornen, fchneebedeckten Boden die nothwendigfte Nahrung. Graue Wolken, noch eine Fülle Schnee in ihren Falten bergend, hängen über dem Ganzen, und doppelt behaglich fehen die alterthümlichen Wohnhäufer im Hintergrunde aus, von deren Bewohnern fich, bezeichnend genug, keiner vor der Thüre fehen läfst.

W. G.

Haspinger, den Aufruhr predigend.

Von *A. Gabl*. Stich von *Rauscher*.

Die lustigen Weiber von Windsor.

Von *W. Lindenschmit*. Radirung von *Krauskopf*.

Im 10. Albumheft bringen wir die Reproduktion von Gemälden zweier hervorragender Münchener Künftler, deren jeder in feiner Spezialität allgemeiner Anerkennung fich zu erfreuen hat.

»Joachim Haspinger, den Aufruhr predigend« von Alois Gabl, ift feiner Zeit, ebenfo, wie feine »Militärloofung in Tirol«, auf der Wiener Weltausftellung vielfach befprochen und bewundert worden. Diefe Anerkennung verdankt das Werk der grofsen Lebendigkeit in der Darftellung des gefchichtlichen Stoffes, den es behandelt. Wir fagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, dafs Gabl fchon

jetzt unter Deutſchland's Genremalern eine ehrenvolle Stelle einnimmt. Die geſchichtliche Treue dieſes Bildes erſtreckt ſich bis auf die Wiedergabe vollſtändiger Porträtähnlichkeit bei den Geſtalten der Hauptperſonen: erhöht ſtehend der Held des Ganzen, der Pater Joachim Haspinger, der volksthümliche Kapuziner »Rothbart«, wie er ſeinen tiroler Landsleuten mit feurigen Worten den Aufſtand zur Abwerfung der franzöſiſch-bayeriſchen Zwingherrſchaft predigt, dann der erregt zuhörende Andreas Hofer, der in der Mitte des Vordergrundes ſitzt, rechts von ihm Joſef Speckbacher, endlich, auf der äuſserſten Rechten für den Beſchauer, die ſtehende Geſtalt des Freiherrn von Hormayr mit dem auffallend anwidernden Geſichtszügen. — Gabl, der dritte im Tiroler Künſtlerkleeblatt mit Franz Defregger und Mathias Schmidt, iſt im Jahre 1845 zu Wieſen im Pitzthal (Seitenthal des Oberinnthales, als ſolches bei Imſt einmündend) von bürgerlichen Aeltern geboren. Bei deren beſcheidenen Verhältniſſen hatte er mit vielen Hinderniſſen zu kämpfen, um ſeiner früh erwachten Neigung folgen und ſich der Kunſt widmen zu können. Indeſſen eigene Beharrlichkeit, und einige Förderung von anderen Seiten halfen ihm über alle Schwierigkeiten hinweg. Schon im Jahre 1862 ſehen wir ihn als 17jährigen Burſchen in die Kunſtakademie zu München aufgenommen. Er ſtudirte zuerſt unter den Profeſſoren Schraudolph und von Ramberg, und ging ſpäter in die Schule des Profeſſors (jetzigen Akademie-Direktors) Karl Piloty über, dem er früher bereits durch ſeinen tiroler Landsmann Bildhauer Profeſſor Joſef Knabl warm empfohlen worden war.

Von dem Stecher unſeres Blattes, Karl Rauſcher, haben wir bereits im Jahrg. II., Heft 1. der »Mittheilungen« eine kurze Lebensſkizze gebracht.

Profeſſor Wilhelm Lindenſchmit, hat ſich einen ergötzlichen Auftritt aus Shakespeare's »Luſtige Weiber von Windſor« für ſeine Darſtellung ausgeſucht, und mit gewohnter Meiſterſchaft durchgeführt. Es iſt die Scene, da nach des Dichters Angaben Fallſtaff, in Weiberkleidung bis zur Unkenntlichkeit vermummt, von Frau Page geführt vor dem erbitterten Bürger Sumpf erſchienen iſt, und von ihm zur Strafe ſeiner vermeintlichen Klatſchſucht, mit einer tüchtigen Tracht Schläge traktirt, aus dem Hauſe fortgejagt wird. (Aufzug IV, Schluſs des 3. Auftritts.)

Lindenſchmits Künſtlerwirken darf als zur Genüge bekannt gelten. Von ſeinem Lebenslauf ſei das Folgende angeführt. Als Sohn des berühmten Geſchichtsmalers gleichen Namens am 20. Juni 1829 in München geboren, iſt er zuerſt ſeines Vaters Schüler geweſen. Nach dem Tode deſſelben (1848) ſetzte der junge Lindenſchmit ſeine Studien erſt im Städel'ſchen Kunſtinſtitute zu Frankfurt a|M., dann auf der Akademie in Antwerpen fort. Hier, wie ſpäter während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Paris, machte er ſich die realiſtiſche Naturanſchauung und Maltechnik der hervorragenden belgiſchen und franzöſiſchen Meiſter zu eigen. Im Herbſte 1855 kehrte er nach Deutſchland zurück. Anfänglich nahm er ſeinen Aufenthalt in Frankfurt a./M.; ſeit 1860 hat er ſeinen dauernden Wohnſitz und ſeinen häuslichen Heerd in München. Von zahlreichen Ausſtellungen her ſind die Bilder des ſtrebſamen und unermüdlich wirkenden Künſtlers ſeitdem mehr und mehr bekannt geworden. Seit einigen Monaten iſt er als Profeſſor der Geſchichtsmalerei an Stelle des verſtorbenen von Ramberg an der kgl. Kunſtakademie in München thätig.

Unſere Radirung des »Fallſtaff« iſt ein Werk des Kupferſtechers Wilhelm Krauskopf, geboren zu Zerbſt (Anhalt) den 30. Juni 1847. Er erlernte die Anfangsgründe ſeiner Kunſt frühzeitig, war zuerſt bei Neubürger in Deſſau in der Lehre, dann in Dresden, zuletzt in Reichenberg in Böhmen bei Gebrüder Stichel thätig. Seit 1869 beſuchte er die kgl. Kunſtakademie in München. Nach dem Feldzuge 1870/71 iſt er in die Kupferſtecherſchule des Profeſſors Raab eingetreten, unter deſſen Leitung das Blatt hergeſtellt iſt, welches wir hiermit unſern Mitgliedern übergeben. — Gegenwärtig iſt Krauskopf für das deutſche archäologiſche Inſtitut in Rom thätig.

Dr. Heinrich Sahlbach.

Horowitz, die Klage um Jerusalem.

Stich von *Doby*.

Unter den Talenten auf dem Gebiete der bildenden Kunſt, welche dem Stamme Iſrael entſproſſen, nimmt Leopold Horowitz eine angeſehene Stellung ein. Der Künſtler wurde im Jahre 1839 zu Rozgony bei Kaſchau in Ober-Ungarn geboren und beſuchte in der letzteren Stadt das Gymnaſium, verlegte ſich aber mit beſonderer Vorliebe und ſeit frühester Kindheit ausgeſprochener Begabung auf das Zeichnen. Glücklicher Weiſe war der akademiſche Maler Emmerich Roth im Jahre 1850 von weiten Kunſtreiſen nach ſeiner Vaterſtadt Kaſchau zurückgekehrt und übernahm den Zeichenunterricht des Knaben, den es jedoch nicht lange zu Hauſe litt. Anfangs 1853 ging er nach Wien, trat in die Akademie der bildenden Künſte ein und trieb daſelbſt durch ungefähr ſieben Jahre mit groſsem Eifer umfaſſende Studien.

Seine Begabung wurde auf der Akademie

nicht weniger geſchätzt und anerkannt, wie ſein unermüdlicher Fleiſs und er erlangte vor ſeinem Austritte den erſten Preis. Im Jahre 1860 unternahm er, nachdem er durch einige Monate in Warſchau ſich mit dem Porträtiren der angeſehenſten Perſönlichkeiten der Stadt befaſst hatte, eine Kunſtreiſe nach Paris, auf welcher er auch in München, Dresden und Berlin Aufenthalt nahm, um die dortigen Kunſtſchätze zu beſichtigen und die Meiſter ſeiner Kunſt, darunter Kaulbach und Cornelius, perſönlich kennen zu lernen. In Paris, wo er durch acht Jahre verblieb, gelang es ihm ſehr raſch, ſeinen Namen bekannt und angeſehen zu machen. Auſser vielen Genrebildern, welche in die bedeutendſten Sammlungen der franzöſiſchen Hauptſtadt übergingen, malte er fortwährend Porträts, da er in dieſer Richtung mit Aufträgen aus den höchſten Geſellſchaftskreiſen überhäuft war, und erfreute ſich der beſonderen Gunſt der Pariſer Kunſtkritiker, namentlich des berühmten Théophile Gauthier.

Das Jahr 1868 führte ihn wieder nach Warſchau, wo er durch einige Monate Studien im polniſchen und polniſch-jüdiſchen Volksleben zu machen beabſichtigte. Er blieb dort länger, als er ſich urſprünglich vorgenommen, da ihm zahlreiche Aufträge zuſtrömten. Dann hinderte ihn der mittlerweile ausgebrochene Krieg an der Rückreiſe nach Paris. So blieb er bis jetzt in Warſchau, gedenkt aber ſchon in der nächſten Zeit nach Wien überzuſiedeln und hier ſeinen ſtändigen Wohnſitz zu nehmen.

Sein von Doby in wirkungsvollem Stiche reproduzirtes Oelgemälde »Trauer um Jeruſalem« iſt eine Frucht ſeines letzten Aufenthaltes in Warſchau. Das Bild wurde nebſt mehreren anderen für die Wiener Weltausſtellung gemalt und trug dem Künſtler die Kunſtmedaille ein. Es ſtellt die Trauerandacht dar, welche die Juden jährlich am neunten des Monates Ab, dem Tage der Zerſtörung Jeruſalems durch Titus, unter ſtrengem Faſten abhalten. In der ärmlichen kleinen Synagoge, der »Schul'«, ſitzen die Männer zum Zeichen der Trauer ohne Schuhe auf der nackten Erde, theils in ſich verſunken, theils laut betend; im Hintergrunde erſcheint die durch ein Gitter getrennte, mit einem Vorhang verhüllte »Weiberſchul'«. Die immer mehr verſchwindenden polniſch-jüdiſchen Typen, welche ſich im Warſchauer Judenviertel und in der Kaſimirvorſtadt zu Krakau wohl am bequemſten ſtudiren laſſen, ſind trefflich erfaſst und lebendig individualiſirt. Welch' fanatiſche Inbrunſt blickt nicht aus den nach Oben ſtarrenden Augen des mit der Pelzmütze bedeckten jungen Mannes, welcher aus tiefſtem Herzensgrunde, Arme und Stimme gewaltig erhebend, über Zions Fall wehklagt; wie düſter ſinnend erſcheint nicht der alte Mann in der Mitte, offenbar ein »Lerner«, ein der jüdiſchen Wiſſenſchaft lebender »Frommer«, der ſoeben zum tauſendſten und abertauſendſten Male die uralte Geſchichte des für ſein Volk ſo folgenreichen Ereigniſſes geleſen, von welchem uns der Renegat Joſephus Flavius eine ergreifende Schilderung hinterlaſſen! Nicht minder ſtimmungsvoll wirkt der blinde Greis, welcher auf den Arm eines Knaben geſtützt, die ſchmale Treppe hinabwankt, um noch ein Mal, vielleicht zum letzten Male, mitzutrauern im Kreiſe ſeiner Stammesgenoſſen.

Oskar Berggruen.

Kirchenruine in Untersteyer.

Original-Radirung von *Halauska*.

Ludwig Halauska, welcher unſtreitig zu den bekannteſten und beliebteſten Landſchaftern der gegenwärtigen Wiener Schule zählt, iſt ein Beweis für die oft erprobte Thatſache, wie ſehr die Umgebung, in welcher der werdende Menſch heranwächſt, ſeiner natürlichen Begabung die Richtung anweiſt und wie mächtig dieſe ſich Bahn bricht, ſelbſt wenn äuſsere Verhältniſſe im Wege ſtehen. Halauska iſt im Jahre 1827 in Waidhofen an der Ybbs geboren, wo ſein Vater als Syndicus, dann als Advocat und Notar fungirte, und wurde für die juridiſche Laufbahn vorbereitet. Er abſolvirte das Gymnaſium in Amſtetten, dann die damaligen »philoſophiſchen Jahrgänge« in Wien und ſollte nun Jus ſtudiren. Allein zu mächtig lebten in ihm die Reize ſeiner Vaterſtadt, dieſes zwiſchen grünenden Hügeln eingebetteten, in den klaren, raſch flieſsenden Waldſtrom hinabblickenden idylliſchen Städtchens, in deſſen nahem Bereich alle landſchaftlichen Schönheiten der von der Natur ſo reich geſchmückten Gaue Niederöſterreichs liegen, und zogen ihn ab von dem trockenen, damals doppelt unerquicklichen Studium des Rechtes. Gleich ſo vielen anderen Kunſtjüngern vertauſchte er den künftigen Bureaukratenkiel mit dem Pinſel und beſuchte in den Winterſemeſtern 1849 und 1850 die Akademie der bildenden Künſte in Wien. Dieſe konnte ihm in ihrer damaligen Beſchaffenheit wenig Anregung bieten und noch weniger zu ſeiner Ausbildung beitragen; der junge Künſtler muſste ſich daher innig an die groſse Lehrmeiſterin Natur anſchlieſsen und kann ſich mit Fug als Autodidakten bezeichnen. Den erſten Naturſtudien, die er in der herrlichen Umgebung ſeiner Vaterſtadt machte, folgten Studienreiſen nach Ober-

österreich, Steiermark, dann in das bayrische Mittel- und Hochgebirge und an den Rhein. Nach feiner 1865 erfolgten Vermählung mit einer Schwefter des trefflichen Landschafters, Prof. Schäffer in Wien, machte er auch in den reizenden Umgebungen der Hauptftadt fleifsig Studien, und nun vergeht kein Sommer, ohne dafs der Künftler die Alpennatur, deren Schönheiten er fo oft gefchildert, für längere Zeit auffucht.

L. Halauska's Bilder, welche fich durch gefchmackvolle Wahl der Motive, verftändige Compofition, kräftige Farbengebung und treue, gewiffenhafte Durchbildung auszeichnen, find zum grofsen Theile in den Befitz öffentlicher Sammlungen und hervorragender Privatgalerien gelangt. Von feinen bedeutenderen Bildern feien hier fein »Dorf am Main« (im Belvedere), dann »Burgau am Atterfee« (im Befitze des Kaifers), »Motiv bei St. Andrä« (im Befitze des Herzogs von Coburg), »Motiv am Weifsenbach« (Herrn von Rogge gehörig) endlich »Kirchenruine« (Eigenthum des Dombauvereines zu Köln) erwähnt; in der hiefigen Jahresausftellung des Künftlerhaufes fanden zwei Bilder von ihm: »An der Traun« und »Aulandfchaft« befondere Beachtung und Anerkennung. Seine Leiftungen auf dem Gebiete der Landfchaftsmalerei verfchafften ihm übrigens fchon 1870 die Ernennung zum wirklichen Mitgliede der Wiener Akademie der bildenden Künfte.

Die vorliegende Original-Radirung »Kirchenruine in Unterfteyer« bietet eine hübfche Probe der früher erwähnten Vorzüge des Künftlers und ift um fo verdienftlicher, je feltener heutzutage, im Gegenfatze zu den Meiftern früherer Zeit, ein Maler Pinfel und Palette weglegen mag, um nach Nadel und Platte zu greifen.

Oskar Berggruen.

Kärnthner Landschaft.

Original-Radirung von *Willroider.*

Die zweite Original-Radirung, welche wir diesmal bieten, rührt ebenfalls von einem öfterreichifchen Landfchafter her, dem jetzt in München lebenden S. Willroider. Diefer Künftler wurde im Jahre 1845 in Villach, einer der malerifcheften Städte des an landfchaftlichen Schönheiten fo reichen Kärnthnerlandes geboren und follte ein Handwerk erlernen, da feinem Vater, einem Baumeifter, die Mittel zur höheren Ausbildung des Sohnes fehlten. Allein glücklicher Weife konnte der Knabe aus verfchiedenen Gründen bei allen Professioniften, zu denen er hätte kommen follen, nicht untergebracht werden, und fo blieb er zu Haufe und zeichnete fleifsig unter Anleitung feines älteren Bruders Jofef, der jetzt in Düffeldorf als Maler lebt. Diefer Bruder ging im Jahre 1860 nach München, von wo aus er unferem Künftler brieflich Anweifungen in der Malerei ertheilte und ihn hauptfächlich zum unabläffigen Naturftudium ermunterte. Da es Willroider gelang, fich durch Zeichenunterricht ein Sümmchen zu erfparen, fo konnte er fchon 1864 eine Studienreife durch Kärnthen unternehmen und im Jahre 1865 nach Venedig gehen, wo er zum erften Male Bilder alter Meifter fah, die ihm einen ungeahnten geiftigen und künftlerifchen Horizont erfchloffen. Im Kriegsjahre 1866, in welchem er das Mifsgefchick erlebte, in der Umgebung Klagenfurts zeichnend als Spion eingefangen zu werden und einige fchlimme Tage durchzumachen, konnte er keine weiteren Reifen unternehmen; allein den Sommer 1867 verbrachte er in den bayrifchen Alpen und malte im folgenden Winter nach diefen Studien fleifsig Bilder, welche nun auch Käufer fanden. Mit Unterftützung zweier Kunftfreunde in Klagenfurt, der Herren Ritter von Moro und Ritter von Reiner, auf deren herrlich gelegenen Schlöffern er im Sommer 1868 viele Studien vollendete, ging Willroider nach München, wo er durch feinen Bruder bald in den Künftlerkreifen feften Fufs fafste. Gleich das erfte Bild, das er in München malte, wurde vom dortigen Kunftvereine angekauft und 1872 konnte er eine gröfsere Kunftreife nach den Niederlanden unternehmen; die Bilder, die er hierauf malte, fanden vielen Beifall und wanderten in alle Weltgegenden, auch nach Amerika. In der Münchner Künftlerwelt ift Willroider nun beliebt und angefehen, fo dafs er bereits wiederholt in die Ausftellungs-Jury gewählt wurde.

Unter den Münchner Malern war er der erfte, der feit langer Zeit wieder zur Radirnadel griff. Anfangs radirte er auf Stahl, was ihm nicht zufagte, daher er die Nadel einige Zeit ruhen liefs; dann wurde er durch den Kupferftecher Burger zum Radiren auf Kupfer veranlafst und fertigte zahlreiche Radirungen nach feinen Zeichnungen und Bildern an, darunter das vorliegende ftimmungsvolle Motiv, das in der Zeichnung ebenfo gelungen ift wie in der technifchen Durchführung.

Oskar Berggruen.

Rahl, Prosceniumsbild aus dem Wiener Opernhause.

Gestochen unter Leitung des Prof. *Jakoby* von *Pfründer.*

Wir bringen hiermit unfern Mitgliedern noch eins der Kunftwerke, mit welchem Rahl und feine Schule das Wiener neue Opern-

haus gefchmückt haben. Das Bild ftellt die entfeffelte bacchifche Luft dar, wie fie der Gott erregt, zu deffen Feftfeier theatralifche Aufführungen als integrirender Beftandtheil gehörten. Nur eine Skizze zu diefem Bilde hat Rahl felbft entworfen. Der Carton wurde von Bitterlich gezeichnet, das Bild dann von Griepenkerl gemalt. Sowohl über Rahl (No. 2 des 2. Jahrg.), als auch über Bitterlich (No. 3 des 1. Jahrg.) ift fchon das Nöthige mitgetheilt. Über Griepenkerl zu berichten, wird fich eine geeignetere Gelegenheit bieten, wenn wir eine Original-Schöpfung diefes Künstlers publiciren.

Statuten
der
Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

(Schluss.)

Reservefond.

13. Zur Beftreitung der nothwendigen Vorfchüffe und fonftigen Betriebsauslagen ift ein Refervefond von 50.000 fl. zu bilden.

Der erfte Grund zu diefem Refervefond ift durch Verkauf der vorhandenen Kupfer- und Stahlftichplatten und des fonftigen Inventars, infoferne folches nicht zum weiteren Betriebe erforderlich ift, zu erwerben, und find bis zur Ergänzung der obigen Summe 5 Procent der ordentlichen Jahreseinnahmen und aufserdem ohne Rückficht auf die obige Summe die einmaligen Gründerbeiträge ftets unbedingt in den Refervefond zu hinterlegen.

Die aus dem Refervefond entlehnten Vorfchüffe find aus den currenten Einnahmen des betreffenden Jahres ftets zurückzuerfetzen.

Schlichtung von Streitigkeiten.

14. Streitigkeiten, welche im Innern der Gefellfchaft über ein, die Zwecke derfelben berührendes Verhältnifs entftehen, find durch ein aus 7 Mitgliedern der Gefellfchaft beftehendes Schiedsgericht zu entfcheiden. Jede Partei wählt 3 Schiedsrichter, und diefe zufammen wählen den Obmann.

Gegen die Ausfprüche des Schiedsgerichtes findet keine Berufung ftatt.

Auflösung.

15. Sollten die Verhältniffe zur Auflöfung der Gefellfchaft nöthigen, fo ift gleichzeitig auch über die Verwendung des Vermögens der Gefellfchaft zu befchliefsen.

Kleine Mittheilungen.

Gründer: Als Gründer ift der Gefellfchaft beigetreten Herr H. H. Meier in Bremen. — Wir benutzen diefe Gelegenheit, um eine Notiz über die Gründer in No. 3 des III. Jahrgangs der „Mittheilungen" zu rectificiren, da fie zu Mifsverftändniffen führen könnte. Nach § 5 der neuen Statuten werden von den einzelnen Platten 100 Drucke vor der Schrift (und zwar fowohl épreuves d'artifte, als avant la lettre) hergeftellt. Die erften 60 Gründer erhalten épreuves d'artiste, die übrigen Drucke avant la lettre, nach den in den Statuten gegebenen Erläuterungen diefer beiden Bezeichnungen. So war jene Notiz zu verftehen. — Durch den Tod Sr. Majeftät des Kaifers Ferdinand ift ein Exemplar épreuves d'artiste frei geworden.

Publicationen des Verwaltungsjahres 1875/76.

A. Ordentliche Publicationen:

1) Rethel's Hannibalzug, auf Holz gezeichnet v. Bürkner, 2. Theil, 3 Blätter.

2) Albumheft X, enthaltend:

Horowitz, die Klage um Jerufalem, Stich v. Doby.
Gabl, Haspinger, die Tiroler zum Kampf auffordernd, Stich von Raufcher.
Lindenfchmitt, die luftigen Weiber von Windfor, Radirung von Krauskopf.
Rahl, Profceniumbild aus dem Wiener Opernhaufe, Stich von Pfründer.
Willroider, Original-Radirung.
Halauska, desgl.

3) Lieferung IV. des Galeriewerkes, enthaltend:

Mieris, Dame mit dem Papagei, Stich v. Burger.
v. d. Meer, Interieur, Radirung von Unger.
Poussin, Landschaft, Radirung von Fifcher.

4) Lieferung V. des Galeriewerkes, enthaltend:

Van Dyck, Portrait der Luigia de Tassis, Stich von Vogel.

Diefes Blatt, welches die Gröfse der Bella di Tiziano von Mandel hat, wird defswegen auf Papier von gröfserem Formate gedruckt werden, doch fo, dafs es anftandslos den bereits erfchienenen Blättern beigefchaltet werden kann.

B. Aufserordentliche Publicationen.

1) Lieferung II der ungarifchen Landes-Gemälde-(Esterházy)-Galerie, enthaltend:

Boltraffio, Madonna, Stich von Büchel.
Rembrandt (?), Chriftus vor Pilatus, Rad. v. Unger.
Tiepolo, Reiterportrait, desgl.
Snyders, Hahnenkampf, desgl.

2) Ein aufserordentliches Albumheft moderner Bilder, enthaltend:

Camphaufen, der grofse Kurfürft, Stich v. Forberg.
„ Friedrich der Grofse, desgl.
Angeli, Jugendliebe, desgl.

und Original-Radirungen von Schönleber, Jettel und Fifcher.

Mappen: Für Rethel's Hannibalzug find Mappen hergeftellt, welche unfere Mitglieder für 1 fl. = 2 RM. beziehen können. Diefelben find vom Architekten J. v. Wiefer im Atelier Hanfens entworfen; die Vignette ift vom Maler Groll gezeichnet, von Paar in Holz gefchnitten. Den Druck hat Zöller in Wien beforgt. Aehnliche Mappen find, den Wünfchen vieler Mitglieder entfprechend, auch für das deutfche und ungarifche Galeriewerk in Vorbereitung.

Stich nach der Luigia de Tassis von Vogel: Nach Curatoriums-Befchlufs vom 4. Februar 1875 kann diefer Stich nur denjenigen Mitgliedern ausgefolgt werden, welche der Gefellfchaft fchon zwei Jahre angehören. Neu eintretende Mitglieder müffen daher, falls fie diefen bedeutenden Stich zu befitzen wünfchen, den Jahrgang 1874/75 nachnehmen. Doch ift es auch freigeftellt (S. Nr. 3 des Jahrg. III) ftatt diefes Stiches ohne Nachzahlung die erfte Hälfte (3 Blätter) von Rethel's Hannibalzug zu wählen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00091 9783

